cahiers du
CINEMA

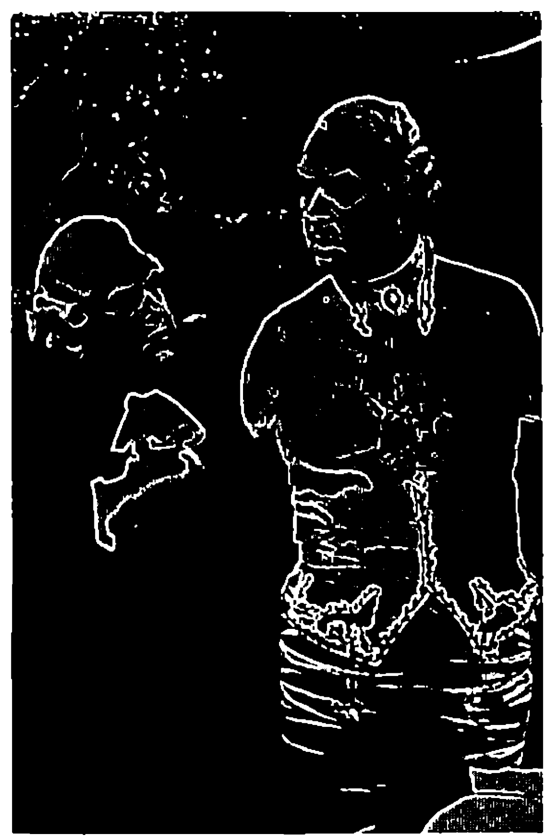
La fiction historique
Jean-Louis Comolli : Un corps en trop

Sur la fiction de gauche
Jacques Rancière : Fleurs intempestives
(La communion solennelle)

Esthétique arabo-islamique
Abdelwahab Meddeb : L'icône et la lettre, 1

Entretien avec Chantal Akerman

Louis Skorecki : Digne : 20 000 lieues sous la communication
Cannes 77 : Bribes




N° 278 *12 F*

Cher abonné, cher lecteur,

Nous avons rencontré, ces derniers mois, certaines difficultés dûes à une désorganisation de nos services d'informatique et de routage.

Cette désorganisation a entraîné, outre un certain retard dans l'acheminement de la revue, des irrégularités dans le service de quelques-uns de nos abonnés.

Aidés par votre courrier et par vos réclamations, et au terme d'un patient travail de mise à jour, nous avons fait en sorte que la situation soit désormais rétablie et que nos abonnés reçoivent, en temps voulu, leur revue. Nous demandons à tous nos abonnés de bien vouloir nous excuser pour ces contretemps et de nous signaler les irrégularités qui pourraient encore persister.

Depuis Septembre 1976, les Cahiers du Cinéma paraissent régulièrement à chaque fin de mois. C'est sur la base de cette régularité que nous faisons appel aux lecteurs pour que, massivement, ils s'abonnent à notre revue.

Non seulement l'abonnement apporte un soutien moral au travail de la revue, mais il lui assure une base économique saine, aujourd'hui indispensable.

ABONNEZ-VOUS !

(Pour vous abonner, découpez le bulletin d'abonnement qui se trouve à la page 66 du numéro.)

cahiers du
CINEMA


La Marseillaise, de Jean Renoir.

N° 278 JUILLET 1977

REDACTION EN CHEF : Serge DANEY, Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Anne-Marie ROY. DOCUMENTATION : Thérèse GIRAUD. REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART et Louis SKORECKI. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



NOTRE PROCHAIN NUMERO (n° 279-280, numéro double Août-Septembre) SERA MIS EN VENTE LE 25 AOUT 1977.

Au sommaire :

— Sur la fiction historique, la suite du texte du Jean-Louis Comolli.
— La suite de notre enquête sur le cinéma français : entretien avec André Téchiné et Pascal Kané.
— L'icône et la lettre (suite et fin), par Abdelvahab Meddeb.
— Introduction à la technique du cinéma (approches théoriques des opérations techniques du cinéma), par Claude Bailble.
— Sur les problèmes du réalisme, par Jean Taricat et Serge Daney.
— Etc., etc.

Un corps en trop

par
Jean-Louis Comolli

« Quel était au fond le sens de la guerre de Troie et d'autres semblables horreurs tragiques ? Point de doute : c'étaient des *jeux pour réjouir* les dieux (...) Toute l'humanité antique était pleine de tendres égards pour « le spectateur » ; c'était en effet un monde essentiellement public, essentiellement manifeste, ne pouvant imaginer le bonheur sans spectacles ni fêtes. Et, je le répète, dans le grand *châtiment* aussi, il y a tant de fête ! »

(Nietzsche, *La généalogie de la morale*).

Qu'en est-il, dans les films, des effets de fiction[1] ? Comment et à partir de quoi les fictions cinématographiques fonctionnent-elles ? Qu'est-ce qui se joue, quels tours, dans la conjonction de la machine Fiction et de la machine Représentation ? Ces questions, je voudrais les aborder à travers un type particulier de fiction, la fiction historique[2].

Pourquoi ? Il n'y a pas de « film historique » qui ne passe par la fiction : comment en effet filmer le passé en reportage ? Qui non plus, quel que puisse être le sérieux de sa documentation, ne fictionnalise l'argument historique le plus référencé. Cette inévitable mise en fiction bute pourtant, même dans le cas d'un travail fantaisiste, sur quelques-unes des bornes du référentiel historique : il faudra fournir un minimum d'informations, un minimum de savoir historique ; il faudra aussi produire un minimum d'effets d'époque.

1. Voir, dans le n° 277, « Le passé filmé », prologue à la série d'articles qui commence ici. (Je profite de ce renvoi pour rétablir une ligne de texte manquante, page 13. Il faut lire : « Là, le hors-champ se charge et se fait insupportable, non parce qu'on en redouterait l'irruption comme incongrue, dérangeante, démystifiante, etc., mais bien parce qu'on souhaite cette irruption, qu'on l'appelle et qu'elle ne vient pas : le hors-champ, si je puis dire, ne répond pas. Et si l'on aspire à ce hors-champ,

Mon hypothèse est que la représentation cinématographique de l'Histoire met au défi la Fiction, alors qu'elle ne tient que par elle. En situation ainsi paradoxale, à la fois requise et empêchée, irrésistible et prisonnière, la fiction historique devient une sorte d'analyseur qui pousse à leur limite la plus révélatrice les conditions d'exercice et les aléas de jeu de toute fiction cinématographique. Si l'une des grandes questions du cinéma, qui fonde et lance la mécanique fictionnelle, est celle du *comment y croire*, il s'agira, avec les fictions historiques, d'y croire dans plus de difficultés, malgré plus d'obstacles, et surtout d'y croire en dépit de ce qui semblerait rationaliser la croyance, en dépit même des indices de vérité et des preuves référentielles qui s'emploient à substituer un ordre de savoir au jeu de la croyance.

I.

Filmer une fiction, la mettre en scène, la mettre en vue d'un regard, cela commence par faire effectuer à des personnages, ceux du scénario, des trajets physiques à travers des lieux concrets (la parole aussi est un trajet). Il faut pour cela doter ces personnages imaginaires de corps, visages, regards et voix. Corps bien réels, puisqu'ils sont ceux des acteurs : ceux que nous voyons. Le corps filmé n'est pas un corps imaginaire, fût-il référé par la fiction à tels personnages de la plus pure invention, et quels que soient les fantasmes dont il est support.

Il n'est pas imaginaire dans la mesure où nous en voyons l'image et où nous savons bien, dès que nous occupons la place du spectateur, qu'il faut un corps réel, celui de l'acteur, pour qu'il y ait l'image d'un corps. Le corps du personnage imaginaire est l'image du corps réel de l'acteur. Ce corps pris dans notre regard nous apparaît-il comme un attribut du personnage ? Je ne le crois pas. Je sais bien que c'est ce dont voudraient nous convaincre l'idée et la pratique du *typage*. Mais il semble que les choses se passent autrement que dans les cours d'Eisenstein (je ne parle pas de ses films où, Barthes l'a relevé [3], la cohérence de la dénotation et de la connotation des corps vacille quelque peu) et dans ce qu'elles laissent craindre d'un *normage de classe* [4] (un ouvrier ressemble à un ouvrier, etc.)

Je crois plutôt que c'est le personnage qui, de n'être filmable que par procuration, par acteur interposé, vaut pour nous comme attribut du corps de l'acteur. Le personnage nous parvient comme un effet de corps dans l'image. Il aura beau avoir été travaillé longtemps, défini, constitué dans un scénario, ce n'est pas l'ordre d'investigation mais l'ordre d'exposition qui s'énonce dans un film : apparaîtra d'abord le corps, le corps comme *masque vide*, et le personnage ne viendra qu'ensuite et peu à peu comme effets de ce masque, effets au pluriel, changeants, instables, jamais tout à fait gagnés, contrariés, inaboutis.

Si la mise en scène d'une fiction est ainsi l'attribution à des corps réels de personnages imaginaires, les choses se compliquent quelque peu avec les fictions historiques : tous les personnages n'y sont pas de fantaisie ; souvent ils supposent un modèle référentiel ; ou bien ils l'ont et doivent s'en accommoder ; quand ils ne jouent pas de ce modèle comme caution, n'entrant dans le film qu'au titre de représentants du référent historique, n'ayant d'autre consistance diégétique que de garantir, par une apparition rapide et peu discrète, par une présence souvent purement photographique, qu'on est dans le sérieux de l'Histoire, la grande. Bref, la plupart de ces personnages ont joué, ou sont censés l'avoir fait, leur rôle, petit ou grand, sur les scènes de l'Histoire, avant de venir échouer sur celle du film. Ces personnages ont un passé, ils ont une histoire, avant même le commencement du film et sans qu'il soit besoin de lui : d'autres scénaristes, les historiens, s'en sont chargé.

c'est bien entendu qu'on le fantasme comme « plus » de champ, comme ce qui prolonge, dans une continuité homogène, l'espace du champ. » Etc.)

2. Il y a d'autres raisons, plus conjoncturelles, à ce choix de la fiction historique. D'abord, le renouvellement actuel du genre, pour le meilleur (Allio) ou pour le pire (Cassenti, Féret). Le travail aussi, qui s'est mené aux rencontres « Cinéma et Histoire » de Valence, et sur lequel je reviendrai en conclusion de ce texte. Plus précisément, en marge de « Cinéma et Histoire », un stage organisé par le ciné-club de Valence pour un certain nombre d'animateurs de la F.F.C.C., et où, sur le thème de la « re-présentation de l'Histoire », nous avons analysé trois fictions historiques exemplaires : *La Nouvelle Babylone*, *Young Mr Lincoln* et, bien sûr, *La Marseillaise*. C'est donc à partir de ce qui s'est dit au cours de ce stage que le présent texte s'élabore. Enfin, motif plus direct encore, je travaille en ce moment, avec Gérard Guicheteau et Serge Toubiana, le projet d'un film sur la Commune de Paris.

3. Cf. « Le troisième sens », Cahiers n° 222.

4. On se souvient de la campagne publicitaire lancée par l'ineffable Stoléru pour « la revalorisation du travail manuel » et de ces images d'ouvriers heureux qu'elle affichait aux carrefours. Le typage y fonctionnait à plein et de la même façon que dans la généralité des publicités, comme étiquetage et normage à la fois. Je relève au passage le soin, la précision, on pourrait presque dire la rigueur mis par les publicitaires à la composition de leur « casting » : il faut à la fois que les types humains représentés soient immédiatement identifiables, catalogables, et qu'ils soient suffisamment normalisés pour entraîner, à partir de cette identité sans failles, une *identification* non moins pleine. La publicité, j'y reviendrai, est l'accomplissement actuel du système du typage tel qu'Eisenstein et le cinéma soviétique des années 20 l'ont prôné, et tel aussi que, après eux et *contre eux*, les films du « réalisme socialiste » l'ont illustré.



Le regard du militant

« L'acteur Ardisson, dans *La Marseillaise* de Renoir, joue le personnage de Jean-Joseph Bomier (au centre), figure du petit peuple marseillais, enthousiaste et brouillon, « spontanément anarchiste », enjeu pour cela et cible principale du travail de propagande du militant organisé Arnaud (Andrex) (à droite) ».

II.

L'acteur Ardisson, dans *La Marseillaise*[5] de Renoir, joue le personnage de Jean-Joseph Bomier, figure du petit peuple marseillais, enthousiaste et brouillon, « spontanément anarchiste », enjeu pour cela, et cible principale du travail de propagande du militant organisé Arnaud (Andrex). Ceci, comme tout ce que l'on va finir par connaître de ce personnage, seule la progression fictionnelle nous l'apprend. Nous ne pouvons savoir de lui que ce que le film nous en dit. Bomier a peut-être existé, il y a peut-être eu un « vrai » Bomier, peu importe, il n'a pour nous d'existence que dans le film, il n'y a d'autres traces de lui que celles laissées par le corps d'Ardisson dans les images de Renoir. Bomier, pour nous, est un personnage de fiction qui, en dépit de son rôle dans un « film historique », a tout du personnage imaginaire.

Dans le même film, Louis XVI est Pierre Renoir. Mais Louis XVI est un personnage rien moins qu'imaginaire : historique : le nom en fut porté par un corps (un corps, même, sacré) et de ce corps l'image nous est parvenue, non par un mais par des films, et avant même les films par quantités de portraits. Ardisson, le temps d'un film, prête son corps à un nom de fiction, un nom sans corps. Pierre Renoir, lui, ne peut que confronter le sien au corps supposé (et supposé connu) de Louis XVI : interférence, rivalité même entre le corps de l'acteur et l'autre, le « vrai », dont la disparition (historique) a laissé trace dans des images autres que cinématographiques, avec lesquelles il faut compter.

Si le personnage imaginaire n'a, même dans une fiction historique, d'autre corps que celui de l'acteur qui le joue, le personnage historique, filmé, a pour le moins deux corps, celui de l'imagerie, celui de l'acteur qui pour nous le représente. Il y a au moins deux corps en lutte, un corps en trop. Et si pour nous Ardisson est de façon irrécusable le Marseillais Bomier, que nous ne pouvons pas voir autrement, dont nous ne pouvons comparer l'image à aucune autre, ne la référer qu'à elle-même telle que le film l'impose, il subsistera en revanche toujours un doute quant à la pertinence de Pierre Renoir à Louis XVI.

La tâche d'Ardisson est, si je puis dire, simple : Bomier ne peut être que lui. Il faudra encore, certes, que Bomier soit, car au départ il n'est rien, il n'est qu'Ardisson tant qu'Ardisson ne produit pas les effets qui font Bomier. Mais ces effets seront bien tous versés au crédit de Bomier. Sans aucune réserve, sans le moindre doute, même s'ils sont contradictoires et quelquefois excessifs : Bomier n'est pas un personnage d'une seule pièce et surtout, c'est un personnage qui doit changer de ligne par l'impulsion d'Arnaud. Pour que ce changement soit manifeste et emporte plus efficacement le spectateur, Bomier sera conduit, à son corps défendant (lui aussi dénie), sur des positions qu'il condamnait auparavant : il va trouver belles les paroles de « la Marseillaise » qu'il jugeait d'une épouvantable grandiloquence[6], ou bien s'avouer partisan de la délégation de pouvoir contre laquelle il ne cessait de tempêter. Ce qui, entre parenthèses, permet à Renoir, par accumulation d'effets de contraste et par tout un jeu de ruptures, de faire l'économie de la fatale seconde de « prise de conscience » qui pèse si lourd dans *La Vie est à nous*.

Alors, les coups de gueule d'Ardisson, ses emportements en tous sens, l'excès du jeu dans la mimique, le geste et la voix, tout cela fait un personnage clivé, plein de trous et de restes, mais ce personnage est bien là : tel ne peut qu'être Bomier, avec la force de l'évidence. Même incohérent, le personnage est cohérent avec l'acteur. Et rien ne vient troubler cette cohérence, ni de l'intérieur de la fiction (qui, prenant en charge l'incohérence du personnage, la

5. Je rappelle la date, 1937, et les circonstances de ce film : en plein dans l'élan du Front populaire et la montée du thème *national* dans les discours de la gauche. Comme en écho à l'éloge de « La Marseillaise » prononcé en 36 par Thorez, la coopérative du cinéma et la C.G.T. lancent le projet du film et tentent de la faire financer par une souscription nationale

6. Ses paroles : « Il y a dans ce chant quelque chose de sauvage et de grandiloquent qui ne me plait pas du tout ».

joue assez pour la faire passer), ni du dehors du film : au nom de quoi douter de cette représentation-là de Bomier ?

III.

Pas de doute ? Et pourtant, là encore, nous savons bien qu'Ardisson n'est pas Bomier. Mais cette certitude indiscutable qui place tout spectateur au départ d'un film dans la position d'un non-dupe, est pour nous tout à fait improductive : elle reste de l'ordre d'un savoir glacé, figé, sans enjeu (nous savons bien, mais combien préfèrerions-nous ne pas savoir...). Elle est à elle seule incapable de nous procurer le moindre plaisir, et nous l'acceptons comme la condition incontournable qui permet le spectacle (il faut bien qu'il y ait des acteurs, des machines, des salles, etc.) et qui est que tout spectateur en connaît et reconnaît d'emblée la nature de simulacre, sait parfaitement et subit forcément la coupure et la distance entre la scène et lui. Nous éprouvons cette connaissance et cette certitude avec un certain fatalisme (il faut bien...), je dirais presqse avec ennui : nous sommes dans la position de ces joueurs impatients qui connaissent bien les règles du jeu et à qui l'on demanderait de se les remémorer avant de jouer : vite, que la partie commence !

Ce savoir ennuyeux, il faut au plus vite le perdre en route ; ces règles, les jouer. La certitude que nous avons toujours, la gardant par devers nous, que le spectacle n'est pas la vie ni le film la réalité, que l'acteur n'est pas le personnage et que si nous sommes là en spectateurs c'est bien parce que nous savons qu'il s'agit de simulacre[7], cette certitude il faut pouvoir en douter. Elle ne vaut que d'être risquée ; elle ne nous intéresse que si elle peut être (provisoirement) annulée. Le « je sais bien » appelle irrésistiblement le « mais quand même », l'inclut comme sa valeur, son intensité. L'un ne va pas sans l'autre, l'un ne vaut rien sans l'autre. Nous savons, mais nous voulons autre chose : croire. Nous voulons être dupés, mais en sachant encore un peu que nous le sommes. Nous voulons l'un et l'autre, être à la fois dupes et non-dupes, osciller, balancer du savoir à la croyance, de la distance à l'adhésion, de la critique à la fascination.

7. Le spectacle, et le cinéma lui-même, en dépit de tous les *effets de réel* qu'il peut produire, se donnent toujours *pour ce qu'ils sont* aux spectateurs. Il n'y a de spectateur qu'*averti* du spectacle, même s'il se laisse (provisoirement) prendre par la machine fictionnante et leurrer par le simulacre : c'est bien *pour cela* qu'il est venu.

Et en effet nous n'oublierons jamais que Pierre Renoir n'est pas Louis XVI, qu'Ardisson n'est pas Bomier. Mais en même temps nous croirons qu'ils le sont. Si, du moins, l'acteur et le film les jouent suffisamment *avec nous*. Le spectacle est toujours un *jeu*. Il requiert la participation des spectateurs non comme consommateurs mais comme joueurs, complices, maîtres du jeu même s'ils en sont aussi les enjeux. Le simulacre ne dupe pas un spectateur « passif » (il n'y a pas de « spectateurs passifs ») : il faut que le spectateur participe à sa propre duperie : le simulacre est le *moyen* qui l'aide à se duper lui-même. Le spectateur, jamais « passif », travaille : mais son travail, contrairement aux leçons qui circulent, n'est pas que de déchiffrement, de lecture, d'élaboration de signes et de mise au point de savoirs. Il est d'abord et tout autant, sinon plus, de jouer le jeu, de se duper lui-même par plaisir et en dépit de ces savoirs qui renforcent sa position de non-dupe, de maintenir, si le spectacle, le jeu, le rendent possible, la mécanique de la dénégation à son plus haut régime d'intensité. Plus l'on sait, plus il est difficile de croire, et plus cela vaut la peine d'y parvenir.

C'est pourquoi nous jouissons différemment de la performance d'Ardisson et de celle de Pierre Renoir. Ardisson n'est pas Bomier ? Nous en sommes bien d'accord et sommes en même temps tout prêts à ce qu'il le soit. Rien ne nous


Personnage : Louis XVI. Corps : Pierre Renoir. Film : La Marseillaise.

empêche de lui accorder le bénéfice de notre complicité : à lui, maintenant, de jouer. A lui de nous convaincre de ce que nous savons ne pas être vrai mais que nous ne demandons qu'à croire pour que le jeu s'entame et continue (le jeu cesse, sinon le spectacle, quand nous ne croyons plus). Entre lui et nous la partie est simple et, si je puis dire, sans handicaps : nous accordons d'entrée de jeu à l'acteur qu'il peut être Bomier puisque Bomier pour nous ne peut être que cet acteur. A lui de faire le reste, de fournir la contrepartie du contrat et, fiction et mise en scène aidant, de construire progressivement (même si c'est par à-coups) le personnage, jusqu'à conforter toujours plus la supposition d'identité initiale. Ce qui se passe alors fonctionne moins nettement sur le mode de la dénégation, plus sur celui de la confirmation. Ou plutôt, la formule dénégatrice se renverse et devient : « Je sais bien que tu es Bomier — mais quand même, Ardisson, quel acteur ! » Un nouveau savoir se constitue sur le fond du premier savoir dénié, et sans doute trop facilement dénié. Et ce nouveau savoir à la fois nous satisfait : le contrat est bien rempli, et nous déçoit un peu : il ne relance rien, il tourne sur lui-même dans la boucle de la confirmation, chaque chose à sa place, le corps du côté du personnage et l'acteur du côté de la performance.

Le risque est là d'une baisse de tension, d'un moindre régime de plaisir, à tenir le personnage pour acquis, à le considérer comme allant tellement de soi qu'il ne reste plus qu'à goûter le talent de l'acteur : désintérêt envers le personnage, désinvestissement de la fiction. C'est bien ce qui se produirait, aussi, dans *La Marseillaise*, si justement Bomier n'était bâti par coups de force et ruptures de codes, sur une figure de *démenti*. En un premier temps de la fiction nous apprenons à deviner le personnage (le masque ne se charge que peu à peu) et comme tout est fait pour nous le rendre prévisible nous finissons par le connaître presque trop bien : on tombe dans le surcodage. Mais, au moment où nos prévisions deviennent si sûres qu'elle ne nous intéressent plus, il les dément. Il n'est plus là où on l'attend, et plus il s'est marqué, plus il se démarque : nouvelle mise, regain de jeu, l'énergie fictionnelle est relancée et c'est ce qui nous permet de croire (encore) au très incroyable reniement de Bomier.

Pierre Renoir, on le voit, affronte un contrat autrement exigeant. Là, vraiment, nous savons bien qu'il n'est pas Louis XVI et qu'il ne le sera jamais tout à fait. Quelque chose d'indécidable flotte autour de lui, un flou dans l'image, un dédoublement : il y a un fantôme dans ce corps. Il y a en tout cas du savoir historique, du référent qui fait écran à l'image et interdit à l'acteur comme à la mise en scène de jouer sur l'évidence (il ne peut être que moi) ou sur l'assertion (c'est moi !).

Le mécanisme doit être plus retors, non tant pour lutter contre cet effet de trouble que, plutôt, pour l'utiliser et en jouer : cela procèdera de la double affirmation (c'est lui et c'est moi) qui réalise la conjonction toujours improbable de deux identités, de deux corps qui s'excluent en se superposant. Nulle adéquation entre personnage et acteur[8], ou fugitive, fulgurante, et détruite aussitôt par le retour de l'écart entre le corps jouant et le corps joué. Le Louis XVI de Pierre Renoir n'est jamais tout à fait gagné, il ne peut être qu'à la limite, et c'est pourquoi nous pouvons malgré tout y croire car il s'élabore aussi *à partir de ce malgré* : la difficulté de jouer est représentée dans le jeu même.

Nous sommes de la sorte requis au délicat exercice d'un double jeu : c'est lui et ce n'est pas lui, toujours et en même temps ; nous y croyons et nous n'y croyons pas, en même temps. Aucun des deux termes ne l'emporte jamais vraiment sur l'autre, chacun maintient l'autre comme le fond sur lequel il s'enlève, rebondit sur le tremplin de l'autre. Ils sont pour nous tenus ensemble par ce mouvement de bascule, par le va-et-vient qui nous fait passer de l'un à

8. C'est, comme le note André Bazin, presque une règle dans les films de Renoir que les « erreurs de distribution » : « Aucun des acteurs principaux de *La Règle du jeu* est-il dans son emploi (en dehors de Gaston Modot et de Paulette Dubost) ? Quant aux interprètes des *Bas-Fonds*, à qui fera-t-on croire qu'ils sortent du livre de Gorki ? Gabin, héros de roman russe, c'est une gageure. Pouvait-on inventer plus sensationnel contre-sens de distribution que le choix de Valentine Tessier dans *Madame Bovary* ? » (« Jean Renoir », Ed. Champ Libre, p. 69). Ou encore, à propos de *La Bête humaine* : « Renoir fonde (la justification des personnages) non sur la psychologie mais sur une métaphysique de l'acteur. Ce que l'on voit sur l'écran ce n'est pas la colère meurtrière de Lantier mais celle de *Gabin*. Même quand le choix de l'acteur ne correspond pas physiquement ou moralement au personnage du livre, cette « erreur » de distribution présente plus d'avantages que d'inconvénients car la présence de l'acteur, sa force de suggestion, sont nettement supérieures à ce qu'on lit dans le roman ». (Id. page 63).

l'autre sans quitter l'un ni l'autre. Et ce jeu de la proximité et de la distance, de la complicité et de la critique[9] auquel nous sommes ainsi entraînés, loin de nous laisser dans une réserve insatisfaite ou de nous conduire au détachement, alimente et relance notre désir de croire (quand même) mieux que toute adéquation de l'acteur au personnage, que toute évidence, que toute crédibilité bien installée. C'est que la dénégation fonctionne alors à plein régime, aucune des deux propositions contradictoires qui la composent n'obtenant la fin de l'autre et chacune, même, renchérissant sur l'autre. Dès que Pierre Renoir, par un jeu dont j'analyse plus loin les ressorts, parvient, et ce n'est pas facile, à nous faire croire qu'il est Louis XVI, tout en ne nous empêchant pas de penser toujours qu'il ne l'est pas, se met en place une dynamique d'intensité croissante. Plus il l'est, et plus c'est difficile de le croire ; plus nous y croyons, plus nous savons quand même qu'il ne l'est pas, et plus nous y croyons quand même. Le plaisir ici ne va pas sans malaise, il vient du malaise qui le relance.

Toutes les fictions cinématographiques sont tendues, avec plus ou moins de force, par ce nœud de la dénégation[10]. Mais la fiction historique (du moins son chef-d'œuvre, *La Marseillaise*) pousse plus loin les choses et met en jeu un mouvement de dénégation à l'infini. Le codé est plus visible, le supposé connu plus encombrant, la croyance plus problématique : il y a *plus à dénier*, du corps et du savoir en trop. La saut irrationnel qui marque toute entrée du spectateur dans la fiction, et dont celle-ci risque d'épuiser vite le bénéfice de plaisir si elle n'en organise pas la répétition et l'amplification, est plus difficile, plus périlleux, dans le cas de la fiction historique, car la croyance et le déni qui la fonde sont barrés à tout moment par les discours de la raison et doivent s'emporter malgré eux, dans un élan d'encore plus grande irrationalité.

9. Voir plus haut, début de III. Le prochain article traitera plus en détail du mécanisme de ce jeu et de sa démarcation d'avec l'un et l'autre des deux schémas habituels, et habituellement opposés, de « l'identification » et de la « distanciation ».

10. Qui joue dans un film à d'autres niveaux que celui seul de la fiction. Celui par exemple de « l'impression de réalité » dont le caractère artificiel n'est jamais tout à fait oublié.

IV.

Un seul corps, dans notre exemple, peut être « en trop » : celui dont nous voyons l'image, le corps de Pierre Renoir, qui dément autant qu'il figure celui de Louis XVI. Comment jouer avec un corps en trop ? Avec son propre corps en trop ? Eh bien ! en rendant cet excédent visible, en troublant le regard du spectateur d'un supplément de corps, en jouant, autrement dit, le jeu le plus difficile, en faisant tout à fait le contraire de ce qui se passe (encore aujourd'hui) pour la plupart des « films historiques ».

Ceux-ci, généralement, s'efforcent de faire oublier le corps de l'acteur, de l'annuler, de le garder caché, au moins, sous celui, supposé connu et voulu prééminent, du personnage historique à représenter. On table pour cela sur la mémoire (nécessairement floue) que peut avoir le spectateur de ce corps historique, et on imagine qu'il suffit alors de bricoler une ressemblance (qui sera, comme toute ressemblance, inexacte et vague), ou de forcer le physique défaillant de l'acteur par un grimage (qui, lui, sera toujours dénoté comme tel : il est dans la nature du maquillage d'être visible), pour que l'image du corps historique présente à la mémoire du spectateur permette l'identification au personnage du corps de l'acteur (c'est bien lui !) et qu'ainsi, ayant rendu ce service, elle soit entièrement consumée dans la soudure de la copie au modèle.

Pas question dans *La Marseillaise* de tenter l'effacement de l'image mémorielle. On en laissera au contraire flotter la persistance, on en jouera comme d'une gêne, d'un écran, d'une rivale à l'image actuelle. Comme s'il fallait qu'elle pût durer tout au long de la lutte livrée contre elle par l'image du corps de l'acteur, afin qu'il y ait effectivement lutte. Mais pour cela, le corps en trop, retenu dans l'acte qui le répudie, ne doit pas demeurer à l'état de trace mémorielle : sinon l'image du film pourrait l'emporter sur l'image du souvenir.

Il doit s'inscrire, aussi, dans l'actualité de la vision, il doit être manifeste et revenir, à partir de la scène, dans le regard du spectateur. Cela ne peut se faire en effet que s'il est supporté et porté par le seul corps visible sur le moment, celui de l'acteur.

Pierre Renoir ne se contente pas de ne pas effacer son propre corps derrière le corps supposé de Louis XVI, de ne pas l'appliquer au modèle supposé connu. Il met ce corps, le sien, en avant ; il en souligne la réalité et la présence, en multiplie les effets. Loin de le faire oublier, il le désigne au spectateur : ce corps, dès lors, ne va plus de soi. Il commence à compter, à peser. L'évidence de l'image d'un corps qui fait qu'on la voit sans la voir, l'apparente naturalité, la familiarité du corps, sont ici contrariées : Pierre Renoir joue de son corps comme d'un corps problématique, paradoxal, à lui-même étranger. (Je note ici, par parenthèse, que dans tout ceci il ne s'agit pas seulement du jeu et de la technique de l'acteur : l'un et l'autre ne nous arrivent que doublement inscrits dans les agencements de la fiction et dans les cadres de la mise en scène ; comme effets, donc.)

Comment ce corps est-il rendu trop présent ? Comment est-il, non seulement fait assez visible pour échapper au sort habituel de la plupart des corps filmés, insignifiants, accessoires, à la limite de la non-visibilité, mais encore rendu à ce point incontournable, inoubliable ? En en faisant le centre et l'objet même de la scène, en l'étalant dans tous ses états. Dans toutes les séquences de *La Marseillaise* où Pierre Renoir joue Louis XVI, c'est du corps royal même qu'il est question, c'est lui qui est en question. Fiction et mise en scène, bien loin de chercher à éviter ce corps problématique, à le minimiser en le décentrant, en le filmant au milieu des pompes et des foules, figurant parmi les autres, prennent le parti inverse et font de ce corps la préoccupation principale à la fois du personnage et de ceux qui l'entourent. On l'habille, on le poudre, on le nourrit ; on le vénère aussi (ou pas) ; on le promène, on le protège, on le cache... Des valets, seigneurs, soldats, sont à son service. Jean Renoir ne ruse ni avec l'Histoire ni avec le spectateur : il prend au sérieux la place centrale du Corps du Roi dans le système monarchique, il en marque la dévalorisation au moment de la Révolution, il n'épargne aucun avatar au corps royal mais dévalué de Louis XVI, il va enfin jusqu'au bout de la gageure de sa représentation.

La première fois que nous le voyons, c'est la scène du lever du Roi, le corps royal nous apparaît à la fois comme pris d'emblée, et prisonnier, dans la mise en scène rituelle de la Cour, qui médiatise son approche de toute une série de relais ; et comme égaré, pas tout à fait à la bonne place, un peu en trop, déjà. L'effet d'étrangeté qui s'en produit tient certes au contraste entre la solennité de l'approche et le prosaïsme de ce corps en chemise et bonnet de nuit. Il tient peut-être surtout à la découverte que ce corps si bien gardé n'est rien de plus que le corps même de l'acteur, sans fard et pour ainsi dire nu, privé des artifices de la ressemblance autant que le personnage qu'il est censé incarner l'est des insignes de la royauté. Ainsi, d'entrée de jeu, nous est-il fait sentir de la façon la plus crue que d'une part c'est bien le corps de Pierre Renoir qui va tenir la scène, que d'autre part le corps royal n'est plus dans ses grands jours et qu'il aura du mal à occuper sa place. L'impression se renforce ensuite : ce corps est dépendant de l'influence ou de l'assistance d'autres corps qui lui sont subalternes, il est empêtré, maladroit, incapable d'autonomie ; à la fois futile et grossier, enfantin et sans grâce ; nulle autorité n'émane de lui, nulle assurance ; bref, c'est un corps visiblement mal à l'aise où il est (sauf à table), presque toujours gêné, et qui semble d'abord gêner son supposé maître. Pierre

Renoir réussit le prodige de faire passer cela avec et dans son propre corps (qui certainement ne le gêne pas tant), de figurer en quelque sorte un corps malgré lui, décalé, déplacé, toujours dans l'entre-deux de l'acteur et du personnage. Le maintien d'un tel trouble sur l'identité du corps de l'acteur à celui du personnage relance, on l'a vu, le jeu fictionnel ; et cette gêne qui menace d'empêcher la fiction peut, comme c'est le cas ici, être à son tour fictionnalisée : nous saurons ainsi, par l'émotion [11] autant que par l'information, que Louis XVI n'est bien ni dans son corps ni dans son rôle.

11. Car ce corps impossible nous émeut et c'est par tout ce que la mise en scène lui fait subir de difficile et de pénible. Ici, cette « sympathie chaleureuse » pour ses personnages, dont on crédite couramment Renoir, avoue ce qu'elle est : tout le contraire de la complaisance, d'une mollesse ou d'une pitié.

La scène qui condense de façon exemplaire l'ensemble de ces excédents et de ces manques, des paradoxes du corps royal, est celle où, avant la bataille pour le palais des Tuileries, Louis XVI accepte, sans enthousiasme, de passer en revue les troupes de ses défenseurs. A peine son valet achève-t-il de le parer pour cette exhibition qui ne lui plaît guère, qu'on le voit pris d'une certaine gêne : sa perruque a glissé et s'est mise de travers. Il en fait, avec quelque agacement, rectifier la position, et s'avance enfin au milieu des brillants seigneurs de la Cour qui, non sans grotesque, ont mis genou à terre et, l'épée pointée, chantent un air royaliste à la mode (« Oh Richard, oh mon Roi ! »). Louis XVI les regarde, ahuri ; il ne sait quelle contenance prendre ni quoi dire ; de l'affolement passe dans ce corps lourd qui devient presque obscène en face des élégants chevaliers. Il poursuit. Les cris de « Vive le Roi ! », mécaniquement répétés par les grenadiers et les Suisses, ne lui arrachent qu'un demi-sourire, d'autant que sa perruque le gêne toujours. Plus bas, dans la cour, les bataillons de la Garde nationale, les royalistes, et les autres. D'abord, ce sont des acclamations plus spontanées que celles des mercenaires : le voilà presque rassuré, plus confiant en lui-même : le peuple le reconnaît et le fête. Il veut continuer plus avant bien qu'on tente de l'en dissuader : les compagnies qui restent à passer en revue, et qu'on a mises en première ligne, sont les moins sûres. Et leur accueil en effet l'agresse : on lui crie sous le nez « Vive la Nation ! ». De nouveau le corps royal s'affaisse ; on voit le visage se décomposer ; il reste là, ballant, ne sachant ni répondre par le mépris ni ordonner un châtiment ; il baisse la tête en coupable, sa perruque penche encore et il l'arrange machinalement. On le tire, on le pousse à l'abri. Il disparaît très vite de la scène qui se déplace alors sur l'affrontement de deux officiers, l'un qui veut châtier l'insulte faite au Roi, l'autre qui l'en empêche avec la plus violente fermeté. Ainsi, le déplacement et la répétition du conflit sur une scène mineure ne sanctionneront pas non plus l'attentat à la personne royale, resté impuni : non seulement le corps royal n'incarne plus le pouvoir, mais il n'y a plus, dès lors, de pouvoir royal.

« Détail admirable, note au passage [12] André Bazin, Louis XVI est handicapé par sa perruque posée de travers » : admirable, oui, par l'effet brusque de condensation qu'il produit. La perruque vaut ici à la fois comme métaphore : elle est à la place de la couronne qui, elle aussi, glisse de la tête du Roi ; et comme métonymie : elle est cette première part qui se détache du corps royal en décomposition. Ce corps n'a pas cessé de se défaire en se construisant devant nous. Il n'a plus rien de sacré pour ses sujets qui osent dresser leur corps en face de lui et comme égal à lui (*La Marseillaise* pourrait se raconter aussi comme chemin parcouru par le corps populaire pour se rapprocher du pouvoir et le renverser, comme montée et déferlement du corps du peuple, avant sa reprise en mains par les nouveaux maîtres et, pour finir, son enregimentement : la marche sur Valmy). Il encombre ses derniers partisans, bien contents d'en être délivrés par l'intercession de la grande bourgeoisie (Roederer, couvert de noir et de titres révolutionnaires, qui à la fois escamote le corps royal et conduit sa retraite comme un enterrement). Il est insupportable même à se plus proches fidèles, navrés de sa constante inadéquation à son

12. « Jean Renoir », page 61.

rôle. Il embarrasse enfin le Roi lui-même. Bref, ce corps est décidément en trop, et c'est aussi *pour nous* qu'il finit par l'être.

Quand, donc, à force d'effets de gène accumulés par la fiction et le jeu de l'acteur, ce corps nous devient, à nous aussi, spectateurs d'aujourd'hui, de moins en moins supportable et que nous nous prenons à être soulagés de sa mise à l'écart, c'est là que nous avons cru *vraiment* à Louis XVI dans ce film. Nous n'avons vu pourtant que le corps de Pierre Renoir et nous n'avons jamais pu croire, tout le temps de sa présence à l'image, que ce corps pouvait être tout à fait celui de Louis XVI. Et, au moment où ce corps est devenu, si je puis dire, tellement en trop qu'il faut qu'il disparaisse, nous y croyons comme nous n'y avons jamais cru... En l'inscrivant dans les mises en scène intimes et publiques de la Cour, dans celles des parades et des luttes, la mise en scène (du film) ne nous a montré le corps royal que pris, toujours, dans les regards de ses sujets. Elle a redoublé notre regard du leur. Comme si l'acteur avait joué à la fois sous nos yeux et sous ceux des personnages le malaise éprouvé par Louis XVI d'être un corps exposé aux regards de ses sujets *mais aussi* à nos propres regards. Le spectacle de ce corps devient peu à peu tout aussi pénible aux spectateurs dans le film qu'aux spectateurs du film. Le redoublement des regards s'accompagne d'un chevauchement des places [13]. Il se produit une sorte de double transfert tel que la gène que nous ressentons, spectateurs, nous la reconnaissons de mieux en mieux dans celle, fictionnelle, des personnages et du Roi lui-même quant à la place intenable du corps royal ; et qu'en retour nous nous approprions un peu de leurs raisons de ne plus tenir à ce corps ni à cette place. Nous n'avons toujours vu que le corps de Pierre Renoir, mais ce corps nous a fait voir le corps en trop de Louis XVI avec, si j'ose dire, les yeux de ses contemporains, et nous l'a fait juger comme eux : qu'il disparaisse !

Jean-Louis COMOLLI

(A suivre)

13. Loin et près, ici et là-bas, double inscription de la place du spectateur dans la salle et sur la scène.



Sur la fiction de gauche (suite)

Fleurs intempestives
(La communion solennelle)

par
Jacques Rancière



Cliché Rancière

Pourquoi ces vases de dahlias disposés sur les tables du banquet de *La Communion solennelle*, m'ont-ils dès le premier plan accroché l'œil ? Pourquoi y avoir ressenti le rappel d'une exaspération ancienne, celle qui m'avait saisi, aux temps du *Joli Mai*, à voir Chris Marker, ancêtre du voyeurisme de gauche d'aujourd'hui, promener sa caméra dans les cours des quartiers populaires et féliciter gentiment une brave ménagère de ses plantations : « Les pensées, hein ! disait-il à peu près, c'est difficile à faire venir ? ». Par-delà mon ricanement à évoquer le gros pied de pensées qui poussait alors tout seul dans les pierres de mon seuil, il y avait autre chose : le sentiment que leur rapport aux fleurs avait quelque chose à nous révéler sur la démarche des amis/voyeurs du peuple.

Ce quelque chose, il faudrait l'histoire du gauchisme pour mieux le discerner : une certaine inquiétude derrière la visite au peuple, les offres d'amour à lui adressées, les demandes d'être par lui instruit ; quelque chose qu'en même temps on voulait et on ne voulait pas savoir de lui : une affaire de famille un peu différente de celle dont on nous rebat les oreilles et que la question-réponse de Chris Marker permettait d'entrevoir : non plus la question des enfants : *d'où viennent les enfants ?* mais la question des intellectuels qui savent tout ce qu'il faut savoir sur la naïveté des enfants : *d'où viennent les choux ?*

Amour du peuple, question des choux, lieu d'un *quiproquo* fondamental dont la formule me fut donnée lors d'une réunion d'intellectuels de la *Gauche prolétarienne*, au plus fort du grand amour pour les braves gens et les ménagères semeuses de pensées de notre peuple de France. La réunion, comme souvent, se tenait dans un appartement un peu trop luxueux d'un quartier un peu trop beau et, selon l'usage, les participants signifiaient par leurs observations que ce cadre n'était pas le leur. C'est ainsi que l'un d'entre eux se fixa sur un vase d'anémones bleues : « Quelle affectation ! soupira-t-il, des coquelicots bleus ! » Anedocte qui pourrait faire définir ainsi l'intellectuel ami du peuple : celui qui prend de vraies anémones pour de faux coquelicots et croit donc, par la réfutation des fleuristes, retrouver les fleurs qui poussent dans les champs de blé du peuple. Je ne m'étonnai donc pas, quelques années plus tard, de voir le même intellectuel développer ce quiproquo en une philosophie du peuple qui tressait en guirlandes de rhétorique les faux-vrais coquelicots obtenus par la réfutation des faux-faux coquelicots.

Je ne m'étonnai point surtout que les déceptions éprouvées sur le terrain de l'amour du peuple et de la question des choux ait entraîné ce repli vers le *roman familial* qui prend aujourd'hui deux figures : psychanalysme gauchiste interrogeant l'amour du Père au principe du service du peuple, ethnologisme de gauche allant, à travers les chroniques villageoises et les mémoires du peuple, transformer le rapport voyeuriste au peuple en rapport d'héritage et, renvoyant la question « d'où viennent les enfants » non à la loi mais à la sève paysanne qui la déjoue, trouver, en s'identifiant précisément à ces enfants dont l'origine nous est racontée, l'occasion de trouver en même temps la table servie de choux à point.

On a là en effet la réponse à une question que je posais l'an dernier dans les *Cahiers* (n° 268/269, juillet 76) : comment unir les regards sur une fiction du type : *nous venons de là ?* Les particularités de notre histoire nationale n'obligent-elles pas à lui substituer la représentation en tableau de la photo de famille ? Les cinéastes du Programme Commun qui ont besoin de cette image unanimisante, ont fourni une solution : proposer une fiction d'origine toujours rabattable sur la photo de famille : familiarisation de l'histoire héroïque (*L'Affiche rouge*) ou historicisation de la photo de famille (*La Communion solennelle*), où l'accordéon de la mémoire se déplie à partir d'un lieu de la communion où le passé vient se rabattre sur le présent et les personnages sur les acteurs, où la chronique des héros vient s'identifier à celle des anti-héros : lieu de recollection et de reconnaissance où les tables sont servies pour la fête.

L'histoire/photo de famille permet à la « mémoire du peuple » d'éviter les coupures qui tranchent la conscience de gauche. Encore faut-il bien l'entendre et déjouer le piège qui nous est tendu. Ce n'est, nous dit Féret, que l'album de mes photos de famille. Feuilletez-le et composez le vôtre. Or ce qui fonctionne dans *La Communion solennelle*, c'est bien une certaine *forme-famille* et une certaine *forme-photo*, mais justement pas la photo de famille. Ce qu'on nous montre, c'est précisément toujours ce qui est *derrière* la photo de famille : réel de l'adultère derrière le cliché du mariage, billets que l'on glisse en cachette du mari, visites nocturnes à la fiancée en cachette du père, désirs qui glissent de la femme à sa sœur ou à sa cousine ; jeux où les uns doivent ne pas voir ou ne pas entendre, les autres répondre au regard qui signifie le désir. Ce qui organise l'espace du visible dans *La Communion solennelle*, ce n'est pas la disposition des corps tournés vers l'opérateur familial, c'est le dispositif voyeuriste — poussé ici à sa limite vaudevillesque — de la préparation du spectacle sexuel. La référence à la photo de famille a en fait

simple fonction de dénégation. Car une certaine politique se met en place justement dans ce regard porté sur l'envers de la photo, mais une politique qui ne tire sa force que de sa dénégation : *(ce n'est que photo de famille)*.

Cette fausse photo de famille, c'est en fait une certaine *idée* de la famille qui est aussi une certaine idée de la France, celle de la jeune gauche qui prétend à l'héritage de la France des profondeurs. Dans la représentation de la continuité familiale qui est en même temps déviance irrépressible des corps, dans ce naturalisme de la force sexuelle vive qui fait la trame du roman familial, une certaine histoire se fait signifier : celle qui fait reconnaître dans la France bourgeoise et petite-bourgeoise d'aujourd'hui le sang et la sève des paysans traçant lentement leur sillon, des marchands âpres au travail et au gain, des ouvriers de la mine, famille ouvrière archétypale, chevillée à la famille naturelle. Nouvelle idéologie de gauche qui, plutôt que de reprendre les principes et les drapeaux démodés veut se prévaloir de sa naturalité, retrouver en son sang la sève terrienne des planteurs de choux et des semeurs d'enfants. C'est ce que nous propose le nouveau spectacle de gauche : une image de l'épaisseur humaine du peuple/nation/famille dont nous devons nous sentir héritiers. Le présent de la Communion est celui où, par l'intermédiaire de la mise au présent des corps historiques, nous absorbons la chair et le sang du peuple : eucharistie du peuple qui est clairement signifiée dans le film par l'élévation de la coupe de champagne du communiant qui répète l'élévation du verre de bière consacrant la première descente du galibot à la mine. Initiation au travail, initiation sexuelle, initiation politique. Nous absorbons la substance-peuple de l'enfant qui pour nous descendit sinon aux enfers, du moins à la mine. Communion : fête du printemps, sacrement de la jeunesse qui est en même temps une fête de la moisson et des vendanges.

C'est là qu'on retrouve les dahlias. Fleurs bien à leur place, dirait-on, fleurs prolifiques et opulentes, à leur place dans la vitrine des fleuristes comme dans les cours de ferme et les jardins ouvriers. A vrai dire, Féret ne semble guère s'en être soucié. Le scénario parle seulement de *fleurs* en un paragraphe qui plante le décor idéologique : communion, printemps, enfant, fleurs. Joli mai, jolie photo de famille ; essayez donc, comme on vous y invite, de la refaire pour votre compte, et les difficultés vont commencer ; à cause des dahlias, parce que les dahlias, ce n'est pas une fleur de printemps mais une fleur d'été. Plus précisément, on les plante vers l'époque des communions et ils commencent à fleurir vers l'époque de la moisson. D'ailleurs il n'y a qu'à regarder de l'autre côté de la route vers ces champs dorés et rasés. On a déjà fait la moisson. Bien évidemment, puisqu'il fallait cuire le pain de la table de communion.

Qu'est-ce que c'est que cette histoire pour de malheureux dahlias ? Les communions ont lieu en mai et ils ont tourné en août ? On tourne quand on peut et au prix de la journée de tournage on a intérêt à la faire à la belle saison. Et puis l'art transfigure la réalité et fait aussi ce qu'il veut de son propre donné. Est-ce que vous ne savez pas qu'on joue maintenant Wagner en bleu de chauffe ?

Bien sûr ! Bien sûr ! Si on peut tourner en août, on ne va pas attendre le mois de mai suivant. Seulement il faut poser la question à l'envers : pourquoi la réunion de famille qui est l'occasion de ce roman familial *doit-elle* être une Communion ? Pourquoi pas un mariage ? Pourquoi une fête de l'enfant qui est fête d'initiation et fête de croissance ? Pourquoi un sacrement qui ne peut avoir lieu qu'au joli mois de mai ?



Si on joue Wagner en bleu de chauffe on peut bien faire fleurir des dahlias en mai ? Mais est-ce qu'il n'y a pas confusion des genres ? La culture de gauche ne se donne-t-elle pas aujourd'hui sous deux grandes figures complémentaires ? Il y a la grande culture que l'on met « dans tous ses états », et puis il y a la photo de famille, l'image des oubliés de la grande culture, les travaux et les jours, les saisons et les fêtes du peuple que l'on recueille fidèlement. Dans le frénésie voyeuriste/ethnologiste d'aujourd'hui, comment ne sentirions-nous pas à la longue une certaine perplexité à force de voir ces lumières de fin d'été éclairer les fêtes de printemps du peuple ?

Qui ça, nous ? Peut-être les jardiniers trouveraient-ils dans la photo de famille quelque chose qui cloche. Mais la culture de gauche n'est pas faite pour les jardiniers. C'est entre intellectuels qu'on se montre sa photo de famille qui est la photo de famille du peuple. Plus précisément l'affaire se joue entre ceux qui se pensent comme les héritiers de la dernière grande fête de printemps et ceux qui préparent les prochaines moissons électorales, entre ces « enfants de mai » qui se sont essouflés à trouver, dans la lutte contre les anémones de Pâques, les coquelicots de juin et ceux qui veulent dès mai faire fleurir les dahlias de la moisson. Cette ethnologie hors-saison, c'est peut-être le moyen de faire converger leurs regards, d'unir la classe de ceux qui savent tant de choses sur les enfants et si peu sur les choux, sur une image qui en même temps présentifie et dénie l'idéologie des nouveaux fils du peuple : nos aïeux ont semé et planté ; à nous qui sommes leur chair et leur sang de récolter les blés mûrs.

Comment faire la moisson de mai ? Comment faire la moisson *en* mai ? Tel est l'enjeu de tous ces jeux d'identification : ma famille, votre famille, notre peuple, leur programme.

Jacques RANCIERE

L'icône et la lettre

(Fragments en guise de prolégomènes pour une esthétique arabo-islamique, archéologie du cinéma) — I

par
Abdelwahab Meddeb

« (...) Le temps approche où toute nationalité va disparaître. La *patrie* alors sera un archéologisme comme la *tribu* (...) L'homme de l'avenir aura peut-être des joies immenses. Il voyagera dans les étoiles, avec des pilules d'air dans ses poches. Nous sommes venus, nous autres, trop tôt et trop tard. Nous aurons fait ce qu'il y a de plus difficile et de moins glorieux : la transition. »

Flaubet *(Correspondance)*

« (...) Les particularités de chaque langue sont intraduisibles, car du mot le plus élevé jusqu'au plus bas tout se rapporte aux caractéristiques du peuple, que celles-ci résident dans son caractère, ses idées ou ses conditions de vie. »

Goethe *(Italienische Reise)*

I. LE PROPRE ET LE DIFFERENT

1. Le spectacle

Vais-je vous servir à la découverte de ce qui luit comme pointe la promesse ? Comment avancer et toucher par l'œil ce qui se met en mouvement, dosage de lumière dans la concentration des ténèbres, ces fils ou grains pâles, faisceaux d'ombres, parfois contraints par la couleur, dans une obscure présence qui, par assise, enchante dès que l'attention décline : présence qui reçoit ce qui se projette : autant comme obstacle que comme spectacle ?

Comment dire *autrement* ce cinéma venu d'ailleurs, arabe et multiple, s'imprimer et s'effacer sur la mémoire d'un écran parisien, un mois durant ?

2. La méconnaissance

Pour que la parole se recueille vraiment *différente*, en cet espace même lors présente conjoncture avide de reconnaître par devoir toute identité exacerbée ; pour que la pensée évite la somnolence et le lit apparemment confortable qu'on lui propose par commodité de convive ; pour que la vigilance nous soude à la rigueur ; pour que nous ayons enfin le choix de notre propre ivresse ; il va sans dire que la *stratégie de la différence*, qui tisse sa toile sur ce qui plaît par *méconnaissance*, mérite d'être dévoilée, ne serait-ce que pour préserver l'écart qui permet à l'irréductible, à l'inconciliable de demeurer brillant, hors atteinte : là gît notre raison d'être.

N.B. : Ce texte a été écrit à l'occasion (et en marge) du Mois du Cinéma arabe (mars-avril 1977) à Paris (voir Cahiers 275, p. 66). Seule sa longueur nous a contraints à en reporter la fin au prochain numéro.
N.D.L.R.

3. La marque

Car le circuit des alliances répond et amplifie des paroles qui jouent de leurs objectives différences pour confirmer le similaire, le propre : quel soulagement que de découvrir que ce qui se propose comme non-vu, comme autre est en

définitive soumis à un déjà-vu, un déjà-su. Ainsi s'instaure l'échange et circulent les produits selon un procédé de délivrance mettant en avant la *marque* qui les distingue tout en garantissant familiarité au regard en quête de dépaysement.

4. La prise

Et le résultat est d'autant plus saisissant quand le support qui le véhicule provient du cinéma. Dans d'autres régions de l'expression, telle tâche risque de périr dans l'engrenage de sa difficulté même. Ainsi de la peinture qui problématise la question de la *prise* et de sa densité représentée par rapport à quelque réel. Tandis qu'au cinéma, la prise du réel (on dit : prise de vues, prise de son) n'est pas à conquérir, n'est pas déterminée par une fuyante maîtrise ; elle s'obtient au moment même du faire ; le réel s'y reflète manipulé et possédé d'emblée : aussi n'est-il pas rare de découvrir au passage d'une indifférence un plan beau, émouvant rien qu'en lui-même, à séparer d'une œuvre limitée en toute médiocrité à se réfugier sous le manifeste de quelque doxa !

5. L'exil

Le cinéma, en tant que technique d'une époque, agit forcément sur un même, lequel se déploie dans l'espace d'une différence. Et c'est en cet endroit que nous jouons l'exergue 2 de Goethe contre la vérité de l'exergue 1 de Flaubert. C'est là que nous lançons ce que nous gagnons en irréductible par la langue à l'assaut des potentialités uniformisatrices de la machine.

Rien que par l'effet du paysage et de la langue, et d'immédiate façon, telle différence progresse selon les grâces de ses échos. Ce qui encombre telle donnée immédiate, ce sont les séries d'actes qui programment la manipulation pour que s'uniformise la lisibilité. Et l'œuvre, comme l'œil, consciente d'une telle implication, est celle qui se pense, se fabrique, se montre dans l'endroit même de notre parole : celui de l'*exil*.

Autant l'exil approfondit le regard sur son origine, autant il berne par l'ambition qui ne cesse de fabuler le soi. Sur ces limites, les projets se pressent, se réalisent, s'égarent. Et dès que l'œuvre est investie par le père, dès que la signature est protubérante, dès que la représentativité est intensément réclamée, l'œuvre s'en va d'une part dans le désert des yeux, insoutenable, invisible par ceux-là mêmes qui sont filmés, qui s'y manifestent comme matière et sujet ; elle agit d'autre part sur la frange marginale de ceux qui cherchent salut ou délectation ou pouvoir dans un domaine qui les démange par égard d'étrangeté.

II. L'INSTANCE DE L'IMAGINAIRE

6. Le double écueil

Pourtant le cinéma vaut d'être questionné à partir de la tradition esthétique arabe. L'on sait que dans cette tradition, le problème de l'image demeure le spectre qui hante la scène de la représentation. Pour éviter les considérations superficielles et convenues qui constatent que la loi musulmane ne supportait pas la vue de l'image et que celle-ci ne suscita qu'une activité marginale, tardive, en sursis, traquée, réduite à l'enluminure ; pour échapper à la réponse par ricochet à telle affirmation et qui s'ingénie à montrer, maintes preuves et documents à l'appui, que l'iconoclasme arabo-islamique était des plus relatifs et que dès l'époque omayyade l'image a occupé l'espace monumental de la peinture et

qu'il y a raison de découvrir de grands maîtres dans l'art de la figure dessinée et peinte en miniature (Maître de Léningrad, Wasîtî, etc.) ; pour déplacer la problématique de l'image hors cette inefficace alternative, il n'est pas peu de chercher ailleurs les termes qui rendent à la question les dimensions de sa complexité autant que la clé de sa résolution.

7. *La voie*

Tel déplacement nécessite des extrapolations cardinales qui forcément déborderaient les limites de ce texte. Contentons-nous dès lors des prémisses d'une telle investigation, à découvrir dans la lecture d'immense richesse de la littérature soufie, laquelle a pensé et travaillé avec une adresse de feu dans les franges où se soulèvent les mises en jeu de la forme, de la vision, du rêve, des degrés et des plans de l'être qui hiérarchisent l'expérience, bref d'un espace commun dans lequel se prélève entière ou en lambeaux *l'image*.

8. *Hadhrat al-Khayâl*

Au départ d'une telle réflexion surgit le maître-concept de ***Hadhrat al-Khayâl*** (que Titus Burckhardt [1] traduit, comme Corbin [2], par ***Présence imaginative***, que je traduis pour insister sur la forme passive et extérieure d'une telle advenance par *Présentification de l'imagination*, concept qui nous permet en le poussant d'un encan de titrer cette partie par *l'instance de l'imaginaire*, à prendre dans le sens de lieu de la représentation, de la figuration, réceptacle de la forme, de l'image : *Hadhrat al-Khayâl wa al-Mithâl)*.

Concept à situer dans son origine, qui est la somme de Muhyî ad-Dîn Ibn 'Arabî, *Fusûs al-Hikam* [3], et particulièrement le chapitre consacré à la « Sagesse de lumière dans le verbe de Joseph » [4] et dont je vous rapporte par réminiscence l'intégralité de ses mouvements.

1. Traduction partielle des *Gemmes de la Sagesse*, d'Ibn'Arabi, sous le titre de : *La sagesse des prophètes*, Paris, 1974, Albin Michel éd.

2. Corbin, *L'imagination créatrice d'Ibn 'Arabi*, Paris, 1958, Flammarion éd.

3. Texte arabe, Beyrouth, sans date, édité et commenté par Abû al-'Alâ 'Afîfî.

4. Traduction française, pp. 107-119; texte arabe, pp. 99-106.

9. *Anecdocte 1*

Hadhrat al-Khayâl, celle qui accueille la vision juste, celle qui annonce l'inspiration : de sa clarté, de sa pureté dépend l'éclatante, la vigoureuse, la proche et inévitable inspiration. Ainsi en fut-il du prophète Muhammad, rapporte sa femme préférée 'Aïcha : six mois de songes ont précédé la dictée par l'intermédiaire de l'Ange du texte de la prophétie.

Cependant, le monde de l'imagination *('Alam al-Khayâl)* est symbolique : la réalité qui est en elle-même sous telle forme apparaît sous une autre forme. Et l'on peut par l'interprétation *(Ta'wîl)* opérer une « transposition de la forme perçue par le rêveur à la forme propre de la réalité impliquée — en supposant qu'on la devine ».

10. *Anecdote 2*

Hadhrat al-Khayâl peut advenir hors sommeil. Un étranger arrive, questionne le prophète : « Saluez l'homme », dit celui-ci : tout en sachant qu'il s'agit d'une visite de l'ange Gabriel, le prophète le nomme par la forme qu'il habita, dans laquelle il s'inséra pour se manifester. Puis il dit : « C'est Gabriel » : par l'interprétation, la forme seconde est désignée dans la forme première ; et les deux noms sont justes, ajoute Ibn 'Arabî : « L'apparition était visuellement vraie et c'était vraiment Gabriel ». La forme première engage une vérité sensible, la seconde une vérité vraie. Dès lors, le nom, le mot désigne le sensible ; par lui se dévoile le symbolique ; il décrit les étapes successives du réel. Le mot dit l'image.

11. Anecdote 3

C'est celle qui justifie l'attribution de la sagesse de lumière à Joseph, le maître de l'interprétation des rêves.

Hadhrat al-Khayâl s'exprime en lui par le rêve qui ouvre la sourate : « J'ai vu onze étoiles et le soleil et la lune je les ai vus devant moi se prosterner » (Coran, XII, 4). Bien sûr, l'interprétation en est simple : Joseph vit ses frères sous forme d'étoiles, son père et sa belle-mère sous forme de soleil et lune. C'est une vision, précise Ibn 'Arabî, propre à Joseph ; elle n'a attiré que sa propre imagination ; elle ne s'est présentée qu'à lui, à l'insu des concernés. Remarque qui correspond à sa théorie générale de l'imagination (développée dans un autre texte), laquelle se divise en deux catégories : une imagination attachée à l'individu et à lui seul *(Khayâl muttasil)*, et une imagination extérieure, où l'on peut puiser au fur et à mesure de la progression de l'être dans la voie *(Khayâl munfasil)*.

Le récit de Joseph s'achève ainsi coraniquement : « Voici l'interprétation de ma vision ; mon Seigneur l'a réalisée » (Coran, XII, 100). C'est-à-dire qu'« elle apparut dans le monde sensible après qu'elle se manifesta sous la forme imaginative ».

12. Le rêve second

Mais Ibn 'Arabî critique les limites des interprétations de 'Aïcha — à propos de ce qu'elle rapporta — et de Joseph.

'Aïcha ne sait pas que l'on ne quitte jamais le rêve, que le monde est de rêve, que celui de la vision, du songe, n'est que rêve dans le rêve *(Manâm fî manâm)*.

Tandis que Joseph pense que son rêve a été réalisé, sépare la vision et sa concrétisation. Or le monde imaginal fait partie du monde sensible : il s'agit du même monde, traduit, interprété selon deux modes différents. « L'imagination ne propose que des objets sensibles et rien d'autre ». Et l'on ne quitte l'état de rêve qu'avec la mort, qui est veille.

13. L'ombre de dieu

Le monde est à dieu ce que l'ombre est à l'homme ; le monde est l'ombre de dieu. Pour qu'il y ait ombre, il faut qu'il y ait un support sur lequel se projette la lumière. C'est par la lumière que la perception de l'ombre se produit. « La lumière c'est l'être (*Wujûd*) ».

14. Intermède

« Comment vois-tu le rouge et le vert et le rose
avant de voir la lumière.
Sinon ton esprit s'égarerait dans les couleurs
qui deviennent voile cachant la lumière
Quand telles couleurs disparaissent dans les ténèbres
tu sauras que voir les couleurs dépend de la lumière. » [5]

(Rûmi)

5. Rûmi, *Masnavi*, I, 1121-1123, traduction arabe de A. Kafafi, Saida/Beyrouth, 1966

15. L'un et le multiple

Si le monde est l'ombre de dieu, tout est en lui : tout se ramène à l'un quand même les formes varieraient. Le monde est un en tant que dieu ; il est multiple en tant que monde. L'ombre de l'un se manifeste dans le multiple : aussi le

monde concerne-t-il l'imagination ; et l'imagination englobe le monde entier. Mais le monde de l'imagination *('Alam al-Khayâl)* est en lui-même réel.

« La vérité (dieu, *al-Haqq*) par rapport à l'ombre particulière, petite et grande, pure ou pas, est comme la lumière par rapport au verre qui la protège : elle se colore de sa couleur alors qu'elle est elle-même incolore ». Ainsi de toute chose par rapport à la réalité divine.

« Si tu dis : la lumière est verte comme le verre vert, tu dis vrai et tu témoignes par le sensible ; si tu dis : la lumière n'est pas verte, elle est incolore, tu dis vrai et tu témoignes par le raisonnement juste. »

« L'être est imagination dans l'imagination *(Khayâl fî khayâl)* ». Dans l'existence (*Kawn*), tout désigne l'unité, tandis que l'imagination sert à dire le multiple. Et le nom, le mot, c'est ce qui se multiplie pour appeler l'un, c'est ce qui se combine sans fin dans l'imaginaire, c'est ce qui meut dans la création.

III. L'IMAGE ET LA LETTRE

16. Le féminin achève l'androgyne

Qu'est-ce qui s'exprime quand *se présente* à nous cet espace/temps qu'est l'imagination ? Comment traduire les visions qui s'y créent ? Serait-ce seule la lettre qui doit manifester l'image ? Et pourquoi l'image ne se fixerait-elle icône sur quelque support, projection de sa présence *mentale* ?

Ce qui empêche la manifestation de la forme imaginée, c'est l'existence de la forme parfaite en la femme, source et réceptacle de la création, rencontre où se consume d'adoration la face de dieu par intense volupté de coït, par acte d'annihilation nuptiale (*nikâh*). Chez Ibn 'Arabi[6], interprétant une parole du prophète, la femme, par sa présence, assure le principe même de la création. Détentrice du plus de l'énigme, elle organise le double apport passif/actif *(Munfa'il/Fâ'il)* qui permet d'admirer la présence de l'un. Tandis que le masculin n'assume qu'une position passive[6bis]. En ce nouveau partage s'achève le mythe de l'androgyne : car la puissance du paradoxe rassemblé (actif/passif) est attribué à l'éternellement-féminin[7].

La femme n'est ce seul objet du désir
elle est lumière de dieu
Dis : elle est créatrice
ou dis : elle n'est pas créature[8].

(Rûmi)

17. La lumière de l'œil

L'amour de la femme aide l'être à traverser des degrés le transposant d'un monde à un autre. Car elle est figure vraie (réelle/imaginée).

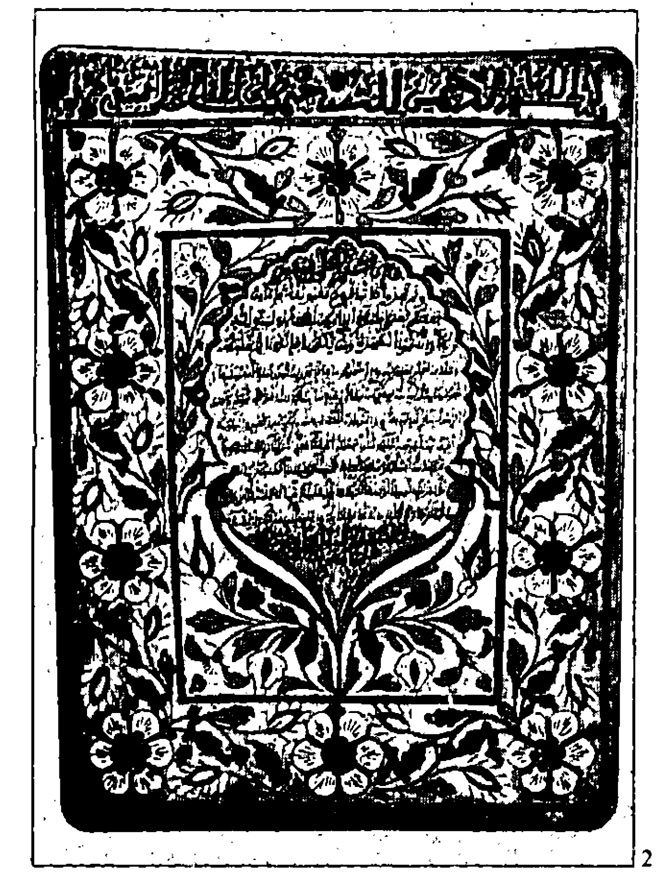
En elle la plasticité de la vision se concrétise. Et rien ne doit venir perturber la concentration qu'elle suggère. D'elle, de son apparence, l'on projette sa propre ascension vers ce qu'elle excite dans l'occulte. Tandis que l'image manifestée aurait été en-deçà du mystère de la vision plastique et mentale de la forme de dieu. L'image, si elle se réalise (imagination dans l'imagination), ne pourra constituer qu'une régression dans la hiérarchie des lumières : l'on se serait abaissé de la lumière du cœur à la lumière de l'œil : « Sache que la lumière du

6. Texte arabe, pp. 214-220; traduction française, pp. 196-206.

6 bis. *Fusûs*, texte arabe, p.217; trad. française, *op. cité* p.201 : « Lorsque l'homme contemple dieu dans la femme, sa contemplation porte sur ce qui est passif *(munfa'il)* ; s'il le contemple en lui-même, en vue de ce que la femme provient de l'homme, il le contemple en ce qui est actif *(fâ'il)* ; et lorsqu'il le contemple seul, sans la présence d'une forme quelconque issue de lui, sa contemplation correspond à un état de passivité à l'égard de dieu, sans intermédiaire. Dès lors, sa contemplation de dieu dans la femme est la plus parfaite, car c'est alors dieu en tant qu'il est à la fois actif et passif qu'il contemple, tandis que dans la contemplation purement intérieure, il ne la contemple qu'en passif. »

7. Corbin, *op. cit.*, p. 121.

8. Rûmi, *Masnavi*, I, 2437.



2

NOTE SUR LES ILLUSTRATIONS

Illustrer un dit arabe minimal par des œuvres et monuments turcs, persans, afghans ou ourdus n'implique pas de notre part quelqu'abusif accaparement. Seulement le pôle oriental que nous voulons privilégier dans l'arabité et ailleurs se trouve avoir été celui-là même qui fut enrichi, par delà les spécificités, dans les percées asiatiques ici évoquées.

1

De partout lumière, répartition active des baies, afin de concentrer sur le *Mihrâb* les ténèbres, là où s'ouvre intime la porte mentale, donnant à l'imagination le secret de la vision (Edirne, Selimiye Camii, architecture Sinan, XVI[e] siècle).

2

Telle écriture qui couvre le cœur fleuri, lui-même baie par référence à l'unicité de la direction. Cadre dans le cadre d'un écrit destiné à l'effacement. Ostentation de l'éphémère qui rend à la lettre le voisinage analogique du réseau floral et polychrome (planche coranique, Maroc, XIX[e] siècle).

regard est caractérisée par des manques : l'œil voit autrui et ne se voit pas ; de même, il ne voit pas ce qui de lui s'éloigne, ni ce qui est derrière un voile. Il ne voit des choses que l'apparent, jamais le caché ; il ne voit qu'une part de ce qui est. Il voit les corps finis et ne voit l'infini. Il se trompe sans cesse en regardant : il voit petit le grand, proche le lointain, mobile le fixe, fixe le mobile. Ce sont là sept manques qui ne se séparent jamais de l'œil apparent... » (Ghazalî)[9]. Tandis que la lumière (l'œil) du cœur arrive à combler chacun de ces manques : elle traverse tels obstacles : « L'œil est lumière par rapport à d'autres objets, mais il est ténèbre par rapport au cœur (...). L'œil est une mine de couleurs et de formes qui rapporte au cœur des informations. » (Ghazali)[10].

9. Ghazali, *Mishkât al-Anwâr*, Le Caire, 1964, p. 43.

10. *Ibid.*, p. 46.

18. La lettre interprète l'image

Si l'image s'était manifestée par support de peinture, la subtilité du processus de la vision aurait cessé. Cela aurait constitué un autre plan de la représentation dans la hiérarchie des imaginations, degré auquel il aurait été concevable de fabriquer les clés de son interprétation pour accéder de multiple en multiple à l'un, d'imagination en imagination à la Réalité, d'ombre en ombre à la lumière. Existence qui, sans avantager la complexité de la remontée, l'aurait simplement retardée, entravée. Cela aurait ouvert une cérémonie accidentelle — et qui a existé comme telle en peinture — et non essentielle.

Le renouvellement de la création, qui n'est pas répétition de l'identique, qui n'est pas assimilation, mais ressemblance, simulacre (régi par le fameux « comme si » — *Ka'annahu* — de Balqîs, Coran, XXVII, 42 ; dit du prophète : « Adore dieu *comme si* tu le voyais ».), tel renouvellement se suffit à l'image imaginée mais non représentée, à une plasticité strictement *mentale*, laquelle s'exprime par le mot, par la science de l'interprétation qu'elle fonde (*ta'wîl*).

« J'ai vu mon Seigneur sous une forme de la plus grande beauté, comme un jouvenceau à l'abondante chevelure, siégeant sur le trône de la grâce ; il était revêtu d'une robe d'or (ou verte) ; sur sa chevelure, une mitre d'or ; à ses pieds, des sandales d'or » *(Hadîth ar-Ru'ya)*[11].

11. Cité par Corbin, *op. cit.*, p. 203.

Vision fabuleuse, *visio smaragdina*, que rapporte le mot. Comme tant d'autres visions ou images coraniques (telle celle des dormants de la caverne, leur chien au seuil : « Tu les aurais vus éveillés alors qu'ils dormaient », Coran, XVIII, 18) où le mot signe, prémisse sinon de l'image, du moins de la représentation, revient après tant de récits, où chaque verset est appelé signe (*'âya*), donc incitant à son enrichissement par le geste et la voix (la calligraphie, la psalmodie). Comme tant d'autres images qui éclairent et ravivent en textes soufis.

Le mot, le nom qui régente le multiple suffit par son degré d'abstraction, en tant que *trace* — ce qui implique un parcours, un passage — de témoigner pour la vision : en lui se fixe la forme, le corps d'apparition dans lequel se réalise et s'irradie l'image parfaite.

La forme est née du verbe, puis morte
ainsi revient la vague à la mer
La forme a émergé de la non-forme
puis est revenue là où nous devons tous revenir.[12]

(Rûmi)

12. *Masnavi*, I, 1140-1141.

19. La calligraphie du visionnaire

L'insistance sur l'image dans la métaphysique d'Ibn 'Arabî, pointe extrême de la théorisation en soufisme, est si réputée, si fondamentale qu'elle déporte son texte loin de ce qui peut paraître comme « monisme panthéiste », comme référence au néo-platonisme, ou comme proximité d'avec certains accents proches

de ceux des mystiques occidentaux (en l'occurrence Maître Eckart : *Telle était sœur Katrei*[13]). Car finalement il appelle à une intimité avec dieu sous une forme nettement personnalisée, reconnaissable particulièrement en cet ardent désir (*Shawq*) porté à la femme.

13. Paris, 1954, Cahiers du Sud éd.

La non-manifestation, la non-réalisation icônique de l'image n'implique donc pas son absence, ni la soumission à quelqu'interdit. L'iconoclasme n'est que d'apparence (*Dhâhir*). L'image demeure présente mais cachée (*Bâtin*). Elle s'insère, puis s'efface et renaît au gré des états dans le miroir du cœur.

Mais la capacité visionnaire peut se manifester, par-delà la transcription par le mot, dans l'enchantement de la lettre. Ibn 'Arabî lui-même visualise l'Ipséité divine, la *huwîya*, sous la forme de la lettre arabe *ha*, « resplendissante de lumière et comme posée sur un tapis de couleur rouge ; entre les deux branches du *ha*, brillent les deux lettres h.w. (*huwa*, Lui), tandis que le *ha* projette ses rayons dans quatre sphères ».[14]

14. Corbin, *op. cit.*, p. 175.

L'invitation à l'ampleur, à la jubilation du geste calligraphique est déjà suggérée par ces lettres énigmatiques, périlleuses pour le sens, qui inaugurent nombre de sourates, dont celle de Joseph, laquelle commence par la déclamation méditative des lettres a.l.r. (*Alif, Lâm, Râ*), dites en toute indépendance pour annoncer « les versets — les signes — du livre clair » ! Lettres éclairées par ce plus inaccessible qui s'insère énigme dans la féminité créatrice.

La lettre magnifiée dans sa migration du texte vers le monument réfère, par réminiscence, à toute une scénographie. Telle est la portée du verset-signe de la lumière si fréquemment répété en tant que réseau pariétal dans les mosquées : *Lumière sur lumière* (Coran, XXIV, 35) : ainsi se lisent telles lettres qui suscitent les images de la niche, lampe, verre, étoile brillante, arbre : l'olivier d'ailleurs, huile, feu : un jeu entre ces termes, à chaque mot une image qui exsude à travers la concentration enlacée ou enjambée du phrasé des lettres. Telle est la compréhension intuitive de l'arrière-plan visuel qui enlumine le verset-signe du trône *(al-Kursî, al-'Arch)*, réputé plus prophylactique que l'œil, que les sept sceaux de Salomon, et protégeant par lacis illisible tant de mihrâb-s où se réserve dans la pénombre l'affirmative direction, porte mentale à ouvrir sur l'espace de l'invisible.

La lettre dans son expression calligraphiée est dès lors soutenue, hantée même par l'image qu'elle sustente. Le reste n'est que rhétorique ou dextérité d'artisan avide de rompre les plans de l'expression (le caché/le manifeste) pour aller jusqu'à rapporter le circuit de la lettre à la complaisance anthropo/zoomorphe.

Ainsi va la lettre propulsée par l'analogie du lieu qu'elle occupe d'avec la peinture. Mais déclarer, attester que la calligraphie est aux arabomusulmans ce que la peinture est aux occidentaux[15] ne sert de rien. L'essentiel était de remonter tout le procès qui donne crédibilité à telle constatation. Et de passer[16].

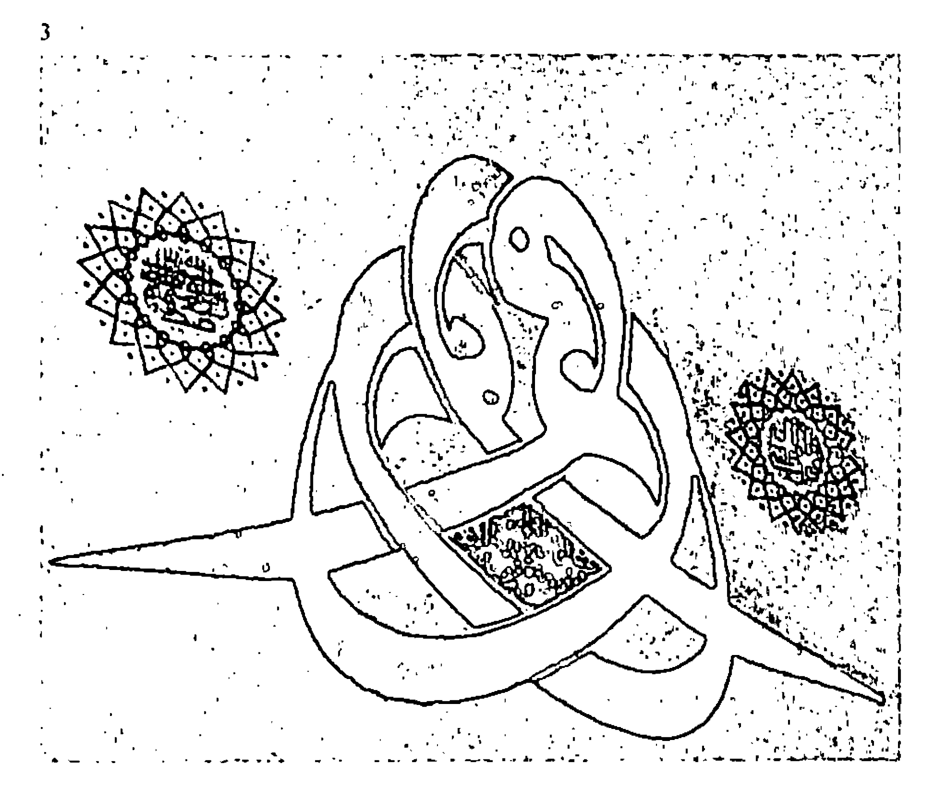
15. Naji Zayn ad-Dîn al-Masraf, *Badâ'i al-Khatt al-'Arabî* (les merveilles de la calligraphie arabe), Baghdad, 1972, p. 29.

16. Nous ne parlons ici que de la calligraphie monumentale ; pour ce qui concerne la calligraphie du livre, du manuscrit, ainsi que l'analyse des techniques et des styles comme de la métaphysique qui les fonde, nous renvoyons à l'important et beau texte d'A. Khatibi, à la fois savant, poétique et didactique : *La calligraphie arabe*, Paris, 1976, Chêne éd., en collaboration avec M. Sijelmassi.

Ainsi s'achève cette carrière de la pensée par l'évocation fébrile du tombeau-demeure de Rûmi à Konya où la calligraphie comme texte envahit les tentures, stucs dorés, velours brodés, couleurs : rouge , noir, vert, lettres d'or, lumière : le feu y consume l'œil ébloui : la calligraphie y est en elle-même raison scénographique, théâtralité pure, décor de la mort célébrée, le tout signé par le maître d'œuvre Muhammad al-Halabi.

Ainsi se parachève tel destin de la pensée par la nostalgique souvenance de la planche *(Lûha)* gris-vert, terre et olivier, de qui, enfant ou adolescent écrit l'éphémère sourate remémorée, ostentation de la faculté d'apprendre (*Hifdh*) pour quêter de quoi parfaire l'enseignement, obole ou offrande pour un obscur maître de la pure mnémotechnie. La lettre parcourt l'espace restreint comme cortège de fourmis enserré par les fleurs ou le schéma architectural afin de se mesurer à la hantise de l'image imaginée et non représentée. Rien qu'un temps et la pratique du peuple efface la lettre, puis la reproduit par tel geste qui se

3



3

Derrière la *huwiyya*, ipséité divine, se cache l'image de l'un. La lettre visualise l'image. (Calligraphie monumentale de style *thulthî*; mosquée Olü, Bursa, XV[e] siècle; figure reproduite et diffusée en Turquie et partout en pays d'Islam.).

4

La lettre en migration pour exprimer *une* présence; la lettre est le graphe d'or qui fait évoluer le couleur afin de susciter la vision inattendue dans le monument funéraire. (Mausolée de Mevlâna Djalâl ad-Dîn Rûmi, Konya, 1274.).

perpétue par le recommencement d'un ressemblant qui diffère ; c'est là que s'acquiert un art, une technique qui permettent à la théorie de s'affiner et de se dire dans la fulgurance de l'illumination.

IV. QUESTIONS AU RECIT

20. *Récapitulatif*

En ce long et flottant cheminement qui nous mena, par traverse, à la découverte de la place vraie de l'image, se complique l'entrée par la porte de la différence dans la machine du cinéma — appareil et cercles, infrastructure et fonctionnement. Et si cette part de l'itinéraire a gravité autour de l'ombre de la peinture, projection immobile, inamovible, pâlissante, muette des scènes précoces au déchiffrement, l'horizon à venir s'aventure dans le verbe qui raconte, paroles et mots, échange, dialogue, mise en scène, bref récit à suivre dans sa genèse et l'évolution de ses structures selon l'endroit où il se dit, selon le support qui le diffuse. Manière d'articuler le champ cinématographique avec ce qui le nourrit en le renvoyant à des divagations qui font recette, à ce qui trompe et s'arroge, par l'univoque et l'unilogue, la mission d'imposer, par hégémonie, une culture aux moyens sans cesse renouvelés, mais, pour qui voit, aisément neutralisables : avez-vous deviné que ce fantôme qui diffère son nom s'appelle : *littérature ?* Par la double origine du romanesque et du théâtral qui l'agresse, le cinéma meurt à lui-même, cantonné à répéter la dominance idéologique tant qu'il ne contribuerait pas par faste contamination à dérégler jusqu'à la prompte rupture la loi qui lui a donné naissance. Démonter le processus et la machine : voilà le petit secret qui nous ouvre à un avenir décomposé.

21. *L'intermittence coranique*

Mais avant de questionner les rapports entre la littérature et le cinéma arabes — une fois ce qui habite ce siècle aura été décrit : technique, *nahdha*, modernité, cette question, précieusement reportée, sera d'elle-même dissolue mineure — exigence nous entonne de remonter loin, à la source.

A fréquenter hors croyance le Coran, qui fut le texte autour duquel, par imprégnation, s'est constitué le corpus de la pensée arabomusulmane, l'on reconnaît par instants et bribes la présence du récit. Récit en fragments, en parcelles édifiantes, intégré par *discontinuité* dans le discours, pour servir à renforcer l'idée par l'exemple, à mettre à sa juste place la qualité de la parabole ou la preuve du mystère.

Ainsi les figures et les histoires s'enchaînent, par réminiscences bibliques, évangéliques, mythologiques, apocryphes ; figures et histoires qui constituent le fonds collectif de cet orient, à franchir par fleuves et déserts, et qui sont toujours interprétées, mises en branle selon un jeu spécifique ; figures et histoires rectifiées par la cohérence d'un dogme qui se veut final dans la chaîne ouverte qui l'antécède. Figures et histoires qui sont citées soit par partage et dissémination de récit, soit par laconique mention. Figures et histoires qui émergent et s'évanouissent au gré de l'inspiration. Nous sommes hors récit biblique, linéaire, continu, suivant une trame chronologique, racontant par force détails péripéties et impressions avec telle simplicité qui, autant que la dissémination coranique, est d'archaïque tenue.

Un exemple : le récit concernant Abraham (sans parler des mentions) est divisé comme suit à travers le texte coranique : II, 124-140 ; XI, 69-76 ; XIV, 35-41 ; XV, 51-60 ; XIX, 41-50 ; XXI, 51-73 ; XXVI, 69-103 ; XXIX, 16-25 ; XXXVII, 83-113.

Trois exemples pour illustrer l'enchaînement des récits à travers l'unité d'une sourate :

— dans la sourate de la Caverne (Coran, XVIII), destinée à exprimer le pouvoir et la volonté divine ainsi que l'insondable des mystères, après l'ouverture sous forme d'exhortations, commence le récit énigmatique à souhait de l'histoire des sept dormants d'Ephèse (« les gens de la caverne », 9-27), suivi d'abord de deux paraboles (celle « des deux hommes », 32-42 ; et celle de « la vie de ce monde », 45-46), ensuite d'une séquence de la vie de Moïse (60-82), enfin de l'exclusion du monde par Alexandre le grand des *yajûj* et *majûj*, Gog et Magog (83-98).

— dans la sourate de Marie (Coran, XIX) se succèdent des anecdotes concernant Zacharie (2-15), Marie (16-35), Abraham (41-50), etc.

— dans la sourate « Les fourmis » (Coran, XXVII) sont cousus des évènements engageant Moïse (7-12), Salomon et la reine de Saba (très beau récit, 13-44), le prophète des Thamûd, Sâlih (45-52), Loth et la damnation de Sodome (54-58).

Ainsi apparaissent et s'éclipsent les personnages commandés par la seule puissance de la vision dans un récit hâtif. Mais promesse est faite pour que le livre contienne le plus beau des récits à travers l'histoire de Joseph, la seule à être contée du début jusqu'à la fin, du rêve à sa « réalisation », dans la splendeur d'une sourate (Coran, XII). Récit complet, exemplaire et total où se confrontent les projets et les personnages à travers le destin du héros ascendant en toute pureté et par-delà les épreuves vers le pouvoir et le triomphe. Récit organisé en une série de séquences scandant une progression ternaire : les complots (celui des frères : 8-18 ; celui de la femme de l'intendant, innomée : 21-29) ; l'épreuve et la prison (35-49) ; l'intercession, la science et le pouvoir (50-100). Récit d'une grande richesse stylistique, d'une densité rare en certaines de ses scènes (particulièrement celle où à la vue de Joseph, les femmes convives se coupent les doigts, par enchantement, preuve de l'irrésistible beauté du nubile : 30-32), d'une étonnante économie narrative, avec en certaines de ses parties des raccords prêts à faciliter quelque découpage filmique (cas du va-et-vient entre Jacob et Joseph, entre le désert et l'Egypte : les moments d'articulations et coupures majeurs entre ces deux espaces sont les versets : 67-69 ; 82-83 ; 87-88 ; 93-94 ; 98-99). Récit à délaisser, en cet instant d'écriture, rien que par ébauche de ces notes immatures. Conte qui ne pourra être servi que par l'éclat fragile et interrompu d'une souveraine mise en scène.

22. *Le polygone du soufi*

Le mot croît poursuivi par son sens premier dans son évolution même ; il n'est pas dérouté au point d'impliquer un sens caché, à exhumer ; l'étymologie est dès lors science relative en langue arabe : à conter (*qassa* : couper en est le sens premier) on se trouve simultanément confronté au découpage, à la taille, à la mise en forme, à l'assemblage, raccord, *montage* (*tarkib*) d'une matière à dire par le moteur du discontinu.

La manière avec laquelle raconte le soufi est, on s'en doute, inspirée du Coran : de forme, de thème, de procédés, de méditation. Le voilà parti dans la vastitude du poème didactique à élaguer les broussailles du savoir pour s'élever par l'enseignement au faîte de l'être. Tel Rûmi déployant en son *Masnavi* [17] des

17. A signaler que la traduction arabe susmentionnée ne couvre que les deux premiers livres ; voir la traduction anglaise intégrale de R. A. Nicholson.

milliers de vers qui racontent le monde selon les ordres pluriels de sa complexité : on le pressent maître de la science exacte qui s'affronte, par don et défi, à l'élaboration d'un texte aussi total que celui qui en lui, par favorable glose, irradie : chez les Turco-iraniens, le *Masnavi* est d'ailleurs lu comme Coran *'ajami*. Toutes les ressources du mot, tous les possibles s'y interpénètrent, s'y tissent.

En telle pluralité de registres, le récit est manipulé avec la fantaisie de la flagrante maîtrise : Rûmi commence une histoire, l'abandonne, en raconte une autre, puis une autre encore suscitée par la seconde, développe un commentaire, propose des principes de sagesse, de lois, grave d'incisive plume quelques vers gnomiques, pour retrouver enfin l'histoire abandonnée, la reprendre, la poursuivre, l'affiner, vous la faire oublier de nouveau par un enchâssement autre, la redécouvrir inachevée au cœur de son intrigue, la compléter par troisième retour. Ainsi se déroule le texte sans fin, sans instance particulière, sans un argument ou un justificatif scénique, sans alibi dramatique, sinon son propre déploiement, sinon les retours sur lui-même, sinon la dispersion de ses richesses dans les oreilles subjuguées par l'indéfaillible unité de ton du chant.

Si avec le texte de Rûmi, et d'autres textes soufis, se découvre la métaphore du polygone étoilé et l'emblème de la calligraphie du labyrinthe coufique, visualisant l'un et l'autre et de joie le rythme, la respiration, la composition génératrice d'une perte de soi, d'extase et d'ivresse, dans une autre œuvre majeure du soufisme, celle-là de Farid ud-Dîn'Attâr, *Mantiq at-Tayr*[18], c'est à *l'arbre* que nous renvoie la structure du récit, au fleuve et ses affluents, au corps et ses membres. Inspiré de l'épisode coranique de la huppe lors du récit de Salomon et de la reine de Saba (Coran, XXVII, 13-44 ; le titre de l'ouvrage *Mantiq at-Tayr*, étant une citation partielle du verset 16), 'Attâr raconte le voyage des oiseaux vers le Simorg, symbole de la progression de l'être vers l'un, à travers les vallées qui signifient la hiérarchie des états dans la quête (vallée de l'amour, *'ishq ;* de la connaissance, *ma'rifa ;* de la suffisance, *istighnâ ;* de l'unité, *tawhîd ;* de l'anxiété, *hayrat ;* du dénuement et de l'annihilation, *faqr wa fanâ'*). Mais l'intrigue centrale se trouve constamment interrompue pour qu'interviennent des anecdotes, des contes, des fables, des enseignements puisés dans la somme édifiante des traditions asiatiques, islamiques et autres. Le retour au corps, au tronc, se fait par accélération, puis se suspend tout en demeurant, du reste, d'une intransigeante présence, car l'on sait que revivre en sa sève constitue la règle. Ainsi progresse et s'active l'intrigue parabolique pour s'immobiliser à chaque rupture. C'est là une discontinuité plus mécaniste, dramatiquement mieux orientée ; mais la pulvérulence demeure le moteur du texte bien que les branches ne s'étendent jamais jusqu'à assombrir le tronc.

18. *Le langage des oiseaux*, trad. française par M. Garcin de Tassy, Paris, 1897.

23. Le peuple non-dupe

Autant le récit coranique est plus commodément incantatoire, bref, elliptique, évanescent, réminiscent, visionnaire, autant le récit du soufi joue sur le mode de l'éparpillé/ramassé, autant le récit de tradition populaire instaure une laborieuse continuité, insistante, ruminante, longue, de fin sans cesse reportée, cherchant à agir en élargissant le champ de la parole par la succession des événements, multipliant les signaux phatiques, profusion de redondances, volonté de profiter du moindre tremplin pour que rebondisse l'intérêt de la fiction : ainsi gravit le mot les épisodes par protubérance et investissement quantitatif dans l'illimité d'un merveilleux que n'épuise pas la répétition du même modèle narratif[19].

19. André Miquel, *Un conte des Mille et une nuits, 'Ajîb et Gharib*, Paris, 1977, Flammarion éd.

Mais telle continuité est forcément rompue par la traversée et le mouvement, par le voyage vers des contrées réelles et imaginées. Mais telle unité n'ignore pas la provocante nécessité de l'enchevêtrement qui perturbe l'apparente tranquillité du feuilleton. Par-delà la concrétisation de la littéralité, par-delà ce besoin de peindre le monde en rose (dans une version populaire d'Egypte, le triomphe coranique de Joseph, éloquent bien que pudique, n'a pas suffi au nar-

rateur ; il lui fallait que le héros retrouve à la fin la femme de *'Aziz*, l'intendant, et l'épouse : mariage suivi de bonheur et de quantité d'enfants !), par delà la non-originalité du cadre narratif qui ne se lasse des mêmes procédés, la profondeur des signes s'acquiert sans trêve par traces anodines, la grandeur du texte avance vers l'aurore du mythe et stimule d'insidieuse façon le corps à s'aventurer vers ce qui l'excède : geste fou qui brave l'impossible et qui se répercute sur l'optimisme apparent pour marquer le lieu du drame : couche de poussière qui couvre tant de places publiques et qui se recueille par certitude de plaisir à l'histoire exagérée par la dérision qui s'envole de bouche à oreille pour apprendre à restaurer l'écho incontournable du chant, celui du rien à perdre, du rien à foutre : lanternes vacillantes éclairant, par tempêtes et vents, le chemin de ceux qui s'amusent à nous mener en bateau.

24. Khayâl adh-Dhill

En ce qui précède, se profile un préalable, un en-deçà, à dégager de cette fouille archéologique à peine entamée autour de l'image et du récit. Préalable qui concerne autant la littérature et la peinture que le cinéma : moment exploratoire où ces trois régions de l'expression, malgré leur autonomie relative toujours proclamée, brouillent les frontières qui les protègent. Préalable qui permet d'aboutir, de patiente et sûre lenteur, au théâtre d'ombres, forme voisine et comme prospective du cinéma, à l'ombre d'une bougie, d'un cinéma analogique, car l'origine de celui-ci est la photo et sa mise en mouvement, d'un faire-semblant de l'ère d'avant-machine, d'avant-électricité.

Car les cités arabes ont elles aussi connu le théâtre de silhouettes dont la présence et la popularité est attestée dès le XIIe siècle sous le nom de *Khayâl adh-Dhill* (l'illusion de l'ombre)[20]. Théâtre d'ombres dont l'auteur le plus célèbre était un certain Ibn Danyâl (1248-1311), mésopotamien opérant au Caire et proposant des textes propres à ce genre *(Tayf al-Khayâl, al-Mutayyam*, etc.) ou mettant en jeu des contes de tradition orale et populaire (la guerre du Soudan, la guerre des Perses), manipulations et récits transmis de maître à disciple, par la chaîne initiatique qui régit les corporations. Expression qui ne put que satisfaire à l'esprit parabolique des soufis, lesquels y élaborèrent une métaphore devenue proverbiale :

« Des personnages et des ombres qui passent et s'effacent
Tout disparaît
Seul le montreur demeure. »

(Wajid ad-Din Diya)

Forme de spectacle perpétrée avec la propagation sud-méditerranéenne du personnage turc Karakûz, délices pour soirées populaires irrespectueuses, obscènes, pornographiques et scatologiques. D'Istanbul à Tunis, nombre de voyageurs en attestèrent la présence de l'efficacité : « (...) puis l'on vit apparaître derrière la gaze une décoration qui représentait une place de Constantinople, avec une fontaine et des maisons, sur le devant. Ensuite passèrent successivement un cavas, un chien, un porteur d'eau, et autres personnages mécaniques dont les vêtements avaient des couleurs fort distinctes, et qui n'étaient pas de simples silhouettes comme dans les ombres chinoises que nous connaissons », écrit Nerval d'Istanbul, texte auquel il faudrait se référer pour les pages consacrées à une séance de ce genre de spectacle[21]. « Une petite scène, au rideau de transparente toile s'établit, fond pour les ombres », rapporte Gide de passage à Tunis, printemps 1896[22]. Pièces qui atteignaient à l'actualité par leurs notations critiques et satiriques anti-ottomanes, anticoloniales : ce qui amena son interdiction épisodique en Egypte et en Tunisie, définitive en Algérie (1943).

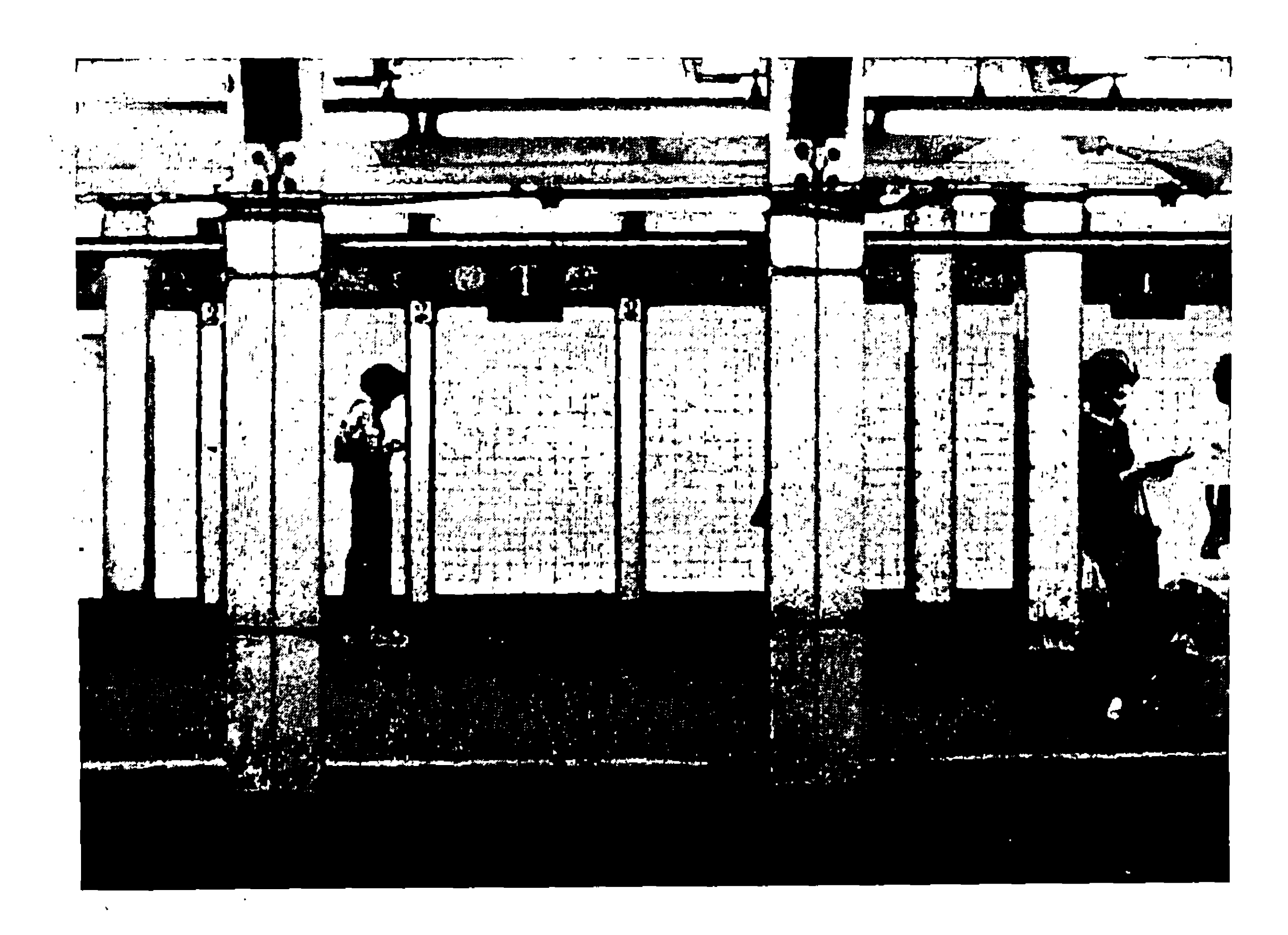
(à suivre)

Abdelwahab MEDDEB

20. Voir la brochure de Françoise et Chérif Khaznadar, *Le théâtre d'ombres*, Rennes, 1975, pp. 29-45.

21. Nerval, *Voyage en Orient*, Pléiade, pp. 476-485 ; Voir aussi Théophile Gauthier, *Constantinople*, chapitre XIV.

22. Gide, *Journal*, Pléiade, pp. 71-72.



Entretien avec Chantal Akerman

Cahiers. *Il y a à peu près un an nous avons fait un entretien auquel il est arrivé bien des mésaventures : la première fois le magnéto n'avait pas fonctionné et la deuxième fois le texte n'est pas passé dans les* Cahiers. *Au départ, on avait l'impression qu'il n'était pas très bien, qu'il était un peu trop personnel entre Thérèse et toi, et quand on a recommencé à s'y intéresser, à se dire qu'il n'était pas si mal que ça, il a été définitivement perdu.*

C. Akerman. Et moi, je ne suis pas du tout d'accord pour faire un entretien qui ne soit pas personnel. Je ne vais pas vous dire des généralités sur le cinéma. Alors peut-être que ça ne sert à rien d'en refaire un.

Cahiers. *Disons que l'idée a fait un peu de chemin. Alors nous revoilà.*

C. Akerman. Finalement ils se sont dit que l'affectivité, ce n'était peut-être pas si mal que ça...

Cahiers. *La dernière fois on avait surtout parlé de* Jeanne Dielman, *un peu moins de* Je tu il elle. *Maintenant, tu as fait un autre film :* News from Home. *Aucun de nous, ici, ne l'a encore vu, mais est-ce que tu pourrais nous parler un peu des Etats-Unis ?*

C. Akerman. Il y a eu deux étapes dans ma relation aux Etats-Unis : la première fois que je suis allée à New-York, j'étais quelqu'un de pas très bien défini, je ne savais pas ce que je voulais, et l'indéfinition générale des gens là-bas m'a fait du bien, m'a complètement rassurée. Quand j'y suis retournée, j'étais plus définie, et alors c'est l'indéfinition des autres qui m'a complètement angoissée. Je continue à aimer la vie là-bas, j'y ai des amis très chers. Mais pour moi, les U.S.A., c'est surtout New-York. Je suis allée en Californie ; je reviens de Los Angeles : ce n'est pas du tout la même chose.

Cahiers. *Qu'est-ce qui t'a donné envie de faire ce film ?*

C. Akerman. J'ai vécu là-bas la première fois pendant un an et demi, et pendant tout ce temps je recevais des lettres de ma mère. Par rapport à ce que je vivais, par rapport à New-York, c'était très émouvant. Comme une espèce de complainte amoureuse, répétitive, qui m'accompagnait. Pour ma mère qui est de la vieille Europe, l'Amérique c'est encore le mythe de la nouvelle Amérique. Et elle écrivait à sa fille qui était partie en Amérique pour réussir dans la vie. Evidemment ce n'était pas dit comme ça, parce que c'était un langage très simple, très direct.

Cahiers. *Mais pourquoi tu ne l'as pas fait à ce moment-là ?*

C. Akerman. Parce qu'à ce moment-là je n'avais pas la possibilité de le faire. En fait ça s'est passé comme ça : je suis partie en novembre 71, et je suis rentrée en juin, pour 3 mois. Je suis donc repartie en septembre et dans l'avion, je me suis dit que ma mère allait encore m'écrire. C'est à ce moment-là que j'ai eu l'idée de faire le film. Et je ne l'ai fait que maintenant parce que j'ai eu la possibilité matérielle de le faire. Et puis aussi, probablement, parce que quelque chose s'est cristallisé en moi par rapport à l'errance, à la non-appartenance à un pays. Ma mère écrivait de Belgique, mais elle n'a jamais appartenu à la Belgique : ça a commencé à faire un autre chemin dans ma tête, à avoir des prolongements dans le conscient, alors qu'au début c'était juste une idée que je sentais vaguement.

Cahiers. *Est-ce que ça ne correspond pas aussi aux étapes par lesquelles tu es passée dans ta conception du cinéma : ce qui vient d'Europe et ce qui vient d'Amérique ?*

C. Akerman. Peut-être aussi. Ce qui s'est passé, c'est qu'après *Jeanne Dielman,* je voulais faire quelque chose qui soit moins inscrit dans l'industrie. Quelque chose qui, apparemment, serait moins important : ne pas faire un film en 35, avec une grosse équipe. Quelque chose qui se passe plus intimement, hors tout, hors public. C'est en fait ce que je fais un film sur deux, sans m'en rendre compte. *Jeanne Dielman,* ça n'a pas été vraiment un succès public, mais quand même je savais que je racontais une histoire, avec une comédienne, etc. Je referais des films avec des histoires et des comédiennes. Mais là, j'avais envie de faire quelque chose de plus léger au niveau de l'investissement de capital. Et puis, je ne sais pas... Le film me parait très européen, c'est un film de construction... C'est un film qui est fait sur le décentrement : mon décentrement et celui de New York qui est une ville sans centre, ce qui se retrouve au niveau de la structure du film. Le film, en général, mais pas systématiquement, est construit entre des plans dans le métro (c'est très important le métro à New York, j'aime beaucoup tout ce qui est métro, train...) et des plans d'extérieurs. Et on ne sait jamais où on est, jamais. C'est aussi une construction qui se retrouve au niveau des sons, et des lettres qui sont lues en off. Par moment elles disparaissent et je fais parler les sons, par moment elles sont brouillées et on ne les comprend pas, c'est plutôt un leitmotiv. C'est comme une chanson d'amour qu'on écoute ou qu'on n'écoute pas et en même temps c'est comme une emprise, qui glisse.

Cahiers. *Dans* Jeanne Dielman, *c'était le regard d'une petite fille devant sa mère et là, c'est autre chose encore, mais toujours par rapport à la mère, à ta mère.*

C. Akerman. Là, c'est déjà une relation : elle s'exprime avec des mots, avec ses mots, et je ne l'écoute pas toujours puisque je fais disparaître le son. Mais ce n'est pas ce qui est dit qui est important : ce sont des lettres d'une totale simplicité de quelqu'un qui ose dire : « tu nous manques ». Elle a peur du langage, comme tout le monde, et en même temps, elle n'en a pas du tout peur. Elle se censure évidemment, mais au-delà de la censure, il y a quelque chose qui passe qu'il n'y aurait pas chez des gens plus sophistiqués, plus éduqués.

Cahiers. *Faire ce film pour toi, c'était donc un peu revenir à* Je Tu Il Elle, *au niveau de la production.*

C. Akerman. Ah non, parce que *Je Tu Il Elle,* c'est un film qui était plus ambitieux que sa production. Je n'avais pas d'argent et j'ai fait un film en 35 avec une caméra son. Tandis que là, il y avait un peu d'argent et on l'a fait dans la mesure de nos moyens.

Cahiers. *Est-ce que tu peux dire comment te vient l'idée de faire un film ? Le projet, comment ça se passe ? Parce que dans tes films, tu t'impliques toujours beaucoup, physiquement même et sexuellement (dans* Je Tu Il Elle*) ?*

C. Akerman. Si j'étais un écrivain, on ne me poserait pas cette question et on trouverait très normal que je sois impliquée dans ce que j'écris.
Et le projet, ça vient... tout simplement, comme te viennent les idées, je crois. Par rapport à ton vécu, à ton histoire et aussi par rapport au social, à l'extérieur. Ton histoire est toujours liée à celle des autres. Et *Jeanne Dielman,* par exemple, je ne l'aurais en tout cas pas fait de cette manière, l'idée n'aurait pas été aussi nette, s'il n'y avait pas eu le mouvement des femmes. Il y a en effet une petite fille qui regarde sa mère, ça c'est mon vécu à moi, et puis aussi, la fasci-

nation des gestes et des objets, ça c'est aussi très personnel, et puis il y a aussi tout un environnement, ça c'est sûr dont je ne sais pas exactement comment il joue...

Cahiers. *Par rapport au cinéma de femmes qu'il y a en ce moment, Rosier, Varda, Dubreuil, et par rapport au discours sur l'œil féminin qui aurait une autre vision du monde, comment tu te situes ?*

C. Akerman. Je ne sais pas me situer. Mais je crois effectivement (même si on n'y est pas encore, c'est important de le dire, de le savoir) que si on arrive à être vraiment décolonisées, il peut y avoir un langage propre des femmes, qui ne serait d'ailleurs pas le même pour toutes les femmes. Il y a des trucs tout bêtes : par exemple, on me demande souvent pourquoi je place ma caméra toujours aussi bas. C'est probablement lié à ma taille, tout simplement, à quel niveau, et de quel point de vue je regarde les choses. Dernièrement on m'a emmenée voir les films de Ozu, parce qu'il paraît que ça ressemble à *Jeanne Dielman :* c'est vrai que Ozu aussi regarde bas, mais c'est vrai aussi que les Japonais sont souvent assis par terre. Et rien que ça, déjà c'est important. Et aussi, je crois qu'on a un rythme, ne fût-ce que sexuellement, physiquement, biologiquement, qui est différent de celui des hommes. Donc, si on arrive à ne pas les imiter, et il ne s'agit pas seulement de ne pas vouloir, si on arrive à pouvoir ne pas les imiter, si on arrive à être plus près de soi-même, on aura forcément un autre rythme. Ça, j'y crois foncièrement. On n'a pas les mêmes intérêts, au niveau du langage et de la forme. Même si les hommes ont des intérêts, souvent, qui ne sont pas vraiment les leurs. Si on arrive à se faire un peu confiance, profondément, on fera vraiment autre chose comme cinéma. Et eux feront aussi autre chose. Et par simple réflexe d'autodéfense et de survie, j'espère aussi qu'il existera une attitude un peu moins destructrice par rapport aux femmes que ne l'a été celle du cinéma traditionnel. Et là, il s'agit d'un niveau de conscience. Par exemple : est-ce que c'est vrai qu'une femme peut avoir le fantasme d'être violentée ou pas ? Je n'en sais rien et je ne sais pas non plus si c'est quelque chose d'appris ou pas, d'une façon générale. Mais je sais pour moi, et je sais aussi pour d'autres femmes, qu'on peut avoir cette envie-là. Ça, c'est autre chose. Mais si ce discours-là passe inconsciemment, au niveau du cinéma, alors c'est grave, surtout en ce moment. Donc s'il y a une prise de conscience qui se fait, un niveau de conscience qui est atteint, on ne fera pas ce cinéma-là inconsciemment. On peut le dire, mais il faut le dire avec conscience. Je ne veux pas dire qu'il faille faire des films « positifs » qui disent exactement comment les choses doivent être et qui apportent des solutions, mais je pense qu'il faut quand même avoir un rapport conscient à soi. Conscient dans une certaine mesure, parce que tout n'est pas calculé, et les choses les plus intéressantes c'est souvent ce qui est encore rayé... Peut être dans cinq, dix ou vingt ans, je n'en sais rien, il pourra y avoir des films où des femmes s'expriment dans un langage complètement différent. Et les hommes aussi, mais encore différent.

Cahiers. *Dans les films réalisés par des femmes qui m'ont le plus intéressé, ce qui me semble souvent le plus nouveau ou le plus étonnant, ce qui me touche le plus en tout cas, ce n'est pas une autre manière de filmer les femmes, c'est une autre manière de filmer les hommes. Dans* Jeanne Dielman *par exemple, et c'est sans doute parce que je suis un homme, j'ai été beaucoup plus touché par le fils. De même pour le camionneur dans* Je Tu Il Elle.

C. Akerman. Je ne sais pas, je n'y ai pas tellement réfléchi. Mais je crois que ce n'est pas comment on filme les hommes ou les femmes, c'est comment on filme tout court qui compte.

Cahiers. *Il y a aussi quelque chose qu'on retrouve souvent dans tes films et dont tu parlais tout à l'heure : c'est le voyage, les déplacements.*

C. Akerman. C'est vrai, et là dessus j'ai pas mal réfléchi. Mais parce que c'est comme ça dans ma vie, et non par rapport au cinéma. En gros, c'est vrai que je me sens un peu nomade. Maintenant, cela peut n'apparaître que comme lié au travail, mais c'était comme ça bien avant. Depuis *Jeanne Dielman,* je ne fais que voyager parce qu'on me demande d'aller tout le temps dans des festivals. C'est vrai que j'ai toujours un prétexte pour partir, mais je peux aussi refuser de partir. En fait c'est la question de trouver sa place, et je ne sais pas si on trouvre jamais sa place. Le prochain film c'est là-dessus que je le fais.

Cahiers. *Il y a l'idée du déplacement, du décentrement, et il y a aussi l'idée de la périphérie. Il y a déjà le fait que tu sois dans un circuit un peu périphérique dans le cinéma. La périphérie donc au niveau de la production, et aussi au niveau géographique.*

C. Akerman. Ça je crois que c'est explicable par mon origine juive. Finalement, moi, je n'ai rien à voir avec rien. Je ne suis pas plus parisienne que belge. Si je devais me sentir de quelque part, ce serait sans doute plus de New-York que de n'importe où ailleurs. Je n'ai pas la notion de terre, j'ai au contraire la notion que je ne suis attachée à la terre que là où sont mes pieds. Et même là où ils sont, ça tremble un peu, souvent. Par exemple, mes parents se sont achetés une petite maison à Bruxelles, avec un petit jardin, clôturé, le même que celui du voisin. Ils sont dans un rapport complètement schizophrénique avec cette maison, parce que ce n'est pas leur culture, ce n'est pas leur désir, c'est le désir de la petite-bourgeoisie belge qu'ils essayent d'assimiler, de reprendre à leur compte. Et quand je vois mon père ratisser le jardin, ce qu'il fait très rarement, je crois qu'il sent lui-même combien il est déplacé dans cette situation. Et quand j'entends des amis qui me parlent de leur grand-mère en Auvergne ou ailleurs, pour moi, c'est vraiment l'étrangeté. Je n'ai rien à voir avec ça. Et les seules choses qui peuvent me retenir à un endroit, c'est des gens, des relations.

Cahiers. *On croit souvent que le voyage ça a à voir avec l'esprit d'indépendance, l'autonomie...*

C. Akerman. Ce n'est pas du tout ça. Pour moi, c'est par rapport à cette idée d'avoir une relation avec une



terre à laquelle on s'identifie plus ou moins. Il y a les gens aussi,mais les gens meurent et la terre reste. Et justement, chez les juifs, la famille remplace tout. Elle est encore plus, si c'est possible, source de névrose qu'ailleurs. Par exemple, le fait que je n'aie pas encore d'enfants, c'est complètement effrayant pour mon père. Le fait de ne pas perpétuer, c'est très grave. Quand on n'a pas de terre, il faut avoir des enfants, c'est quelque chose comme ça. Il n'y a qu'à lire Kafka ; la relation qu'il a à son père, le fait qu'il n'ait pas d'enfants et qu'il ne soit pas marié, c'est quelque chose qui est absolument insupportable pour lui et pour les autres (en tout cas il croit que ça l'est pour son père). Maintenant il y a Israël, mais c'est une sorte de collage, la réalisation d'une copie, qui ne fonctionne même pas pour la plupart des juifs. Voilà. Alors c'est peut être lié à ces histoires de voyage et de périphérie comme ça peut aussi être lié à autre chose... Je ne connais pas tout de moi, je ne fais que des suppositions.

Cahiers. *Quand on voyage beaucoup, le fait d'être pris en charge par d'autres gens est en général très important.*

C. Akerman. Oui, c'est vrai, mais on se prend aussi beaucoup en charge soi-même. Maintenant, quand je vais à New-York, je vais chez des amis, j'habite chez eux. Mais au début, c'était comme parler une langue qui n'est pas la sienne, trouver une rue qu'on ne connait pas, ouvrir un annuaire de téléphone et ne pas savoir que 411 c'est les informations. Tout ça et une foule de choses à trouver soi-même pour sa simple survie.

Cahiers. *Mais ça veut dire aussi que tu as besoin de demander, que tu es dans un autre rapport aux gens.*

C. Akerman. En fait, tu as toujours besoin de demander. L'indépendance, ça n'existe pas vraiment. Tu es toujours lié à un social. Ne serait-ce que le facteur qui t'apporte une lettre...

Cahiers. *Pour moi, le voyage ça a toujours été un peu la métaphore...*

C. Akerman. ... de la mère...

Cahiers. ... *oui, un peu, mais surtout de quelque chose qui se constitue provisoirement comme une famille, mais une famille dont on sait qu'on va la quitter, si bien qu'on est toujours amené à recommencer à se faire prendre en charge.*

C. Akerman. Oui et non. Il y a deux choses. Il y a d'abord le fait que maintenant quand je voyage, je voyage la plupart du temps à cause de mes films, grâce à eux ; je ne suis pas vraiment la hippie qui se trimbale. Et puis, il y a l'extérieur : c'est-à-dire que je suis quelqu'un, quelqu'un qui fait des films, je suis une fille, je suis seule. Et en fait tu deviens vraiment le lieu des fantasmes des autres gens, le lieu où ils peuvent tout fantasmer. Comme dans les rêves : tout est permis sur ta personne. Ça, je l'ai très bien ressenti. Les gens s'imaginent que soit tu peux prendre en charge leurs gosses, soit que tu peux te marier avec eux, soit que tu peux vivre une grande histoire d'amour avec eux, soit que tu peux leur apporter le bonheur ; soit que tu peux les détruire, mais toujours quelque chose de très violent : tu es toujours un élément subversif dans leur vie. C'est très étrange. Les gens disent toujours qu'ils veulent voyager, qu'ils en ont marre de leur vie et de leur train-train, et toi tu représentes déjà ça, c'est-à-dire quelqu'un qui peut voyager. Et toi en général tu n'arrêtes pas de dire que justement tu en as marre de voyager et que tu as envie de rentrer chez toi. En plus tu es seule, ils ne savent rien de ce que tu vis par ailleurs : tu es vraiment le lieu idéal pour que mille choses se passent, et souvent de façon complètement extérieure à toi.

Cahiers. *En fait ce n'est pas une prise en charge, mais une mise en charge.*

C. Akerman. Oui, c'est ça, il y a une demande des gens envers toi qui est complètement folle, démesurée.

Cahiers. *C'est comme quand tu fais du stop et que le type commence à te raconter sa vie, pendant que toi tu te fais conduire.*

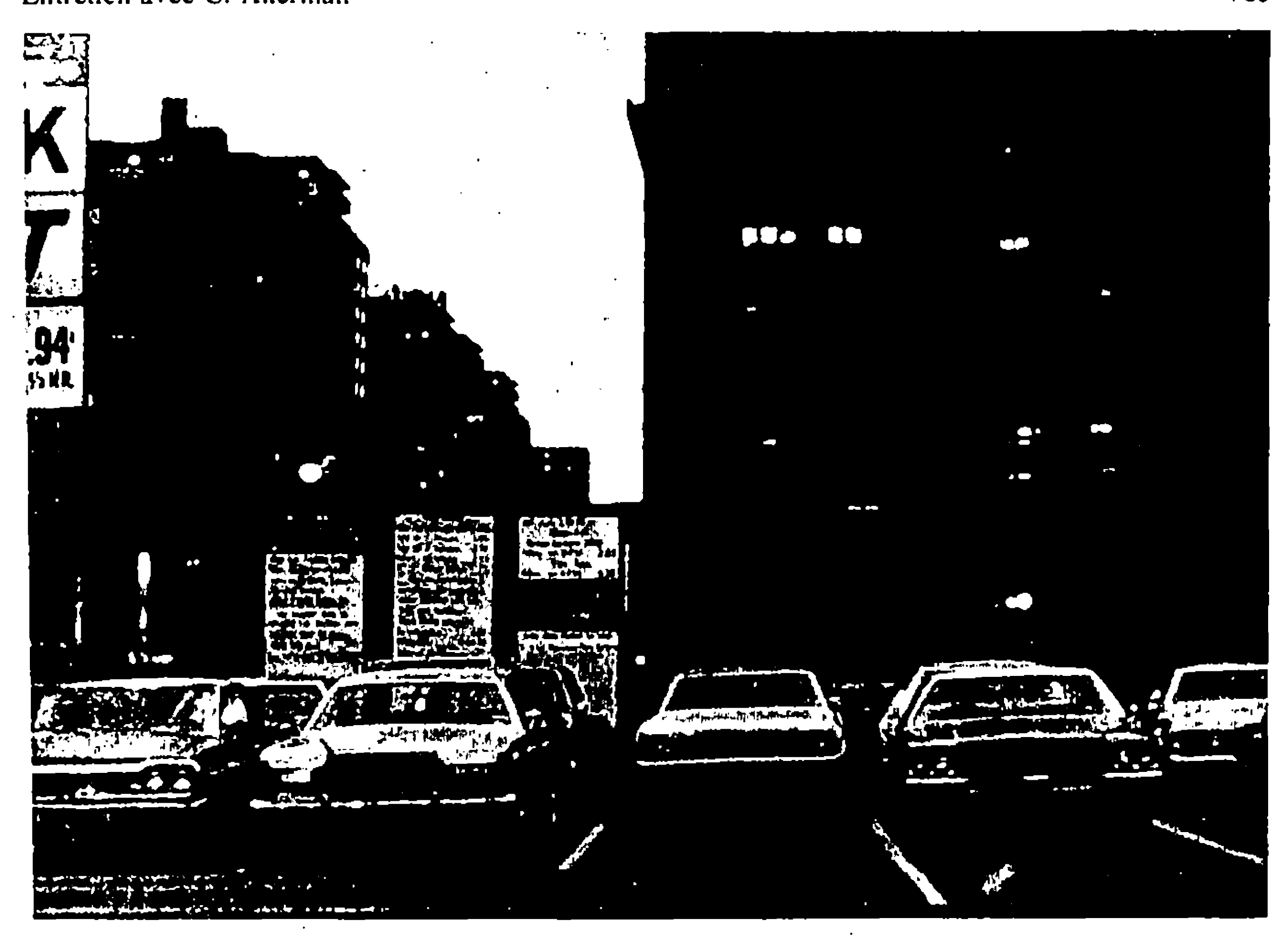
C. Akerman. Je crois que c'est beaucoup plus important de raconter sa vie que d'être conduit quelque part. Il faut se rendre compte de ce que ça peut être comme chance pour quelqu'un d'avoir tout d'un coup la possibilité d'une écoute apparemment neutre, qui interférera un petit moment dans ta vie et ensuite disparaîtra.

Cahiers. *Et quand tu te promènes avec ton film, quand tu le montres, comment ça se passe ?*

C. Akerman. Maintenant, ça devient un peu une habitude. Quand tu fais un film et que tu vas le montrer à des gens, il y a toujours une confrontation, non seulement entre le public et ton film, mais de toi-même avec le public. Et il y a eu un moment où j'avais fait tellement d'interviews, tellement de débats, que j'avais vraiment l'impression d'être bouffée, pompée complètement par des gens qui, par ailleurs, ne prenaient, eux, jamais de risques dans les débats. A la fin ça devient vraiment insupportable. Dernièrement, à Los Angeles, ça faisait longtemps que je ne l'avais plus fait, et en plus j'étais avec Delphine Seyrig, alors c'était plus agréable. Et le fait de répondre à deux fait déjà que le rapport est plus facile, parce que moins personnel ; c'est moins toi, toi, toi...

Cahiers. *Justement pour une fille, ce n'est pas très évident cette espèce de confrontation avec une masse de gens. Et déjà, le simple fait de faire un film : de diriger une équipe de comédiens. Il y a là tout un rapport au pouvoir qui est plus compliqué, moins simple.*

C. Akerman. Pour moi, il y a quelque chose qui compte beaucoup, c'est le fait que je travaille souvent avec les mêmes gens, et surtout avec Babette Mangolte. Pour *News from Home,* on a travaillé à quatre. Il y avait aussi une autre amie à moi qui avait déjà travaillé sur *Hôtel Monterey.* C'est vrai qu'il y a de toute façon un rapport de pouvoir puisque c'était moi qui décidais où mettre la caméra, mais ça, c'était établi et clair depuis le début. Ce qui compte, c'est qu'on a fait ce film sans aucune pression de temps, sans réelle pression d'argent non plus : on était à New-York, on se baladait en voiture, on s'arrêtait quelque part, je mettais la caméra et on faisait le plan. Il n'y avait pas de son synchrone, c'était un tournage très simple. Or, le pouvoir c'est tout de même lié à ça : il faut tenir les gens dans leur maximum de rentabilité et dans un minimum de temps par rapport à ta production. Dans *Jeanne Dielman,* ça a été complètement différent. C'était la première fois que j'avais une équipe relativement grande puisqu'on était quand même dix-sept personnes et uniquement des femmes, parce que j'avais voulu travailler avec des femmes. Et ça c'est vraiment mal passé. En principe quand tu formes une équipe, tu choisis avec quelles personnes tu vas travailler, en fonction de ce qu'elles font. Mais là, pour une grande partie de l'équipe, je ne l'avais pas choisie : il suffisait d'être une femme. Ça, c'était ce que je voulais pour plusieurs raisons. Il s'est trouvé aussi que c'était moi la réalisatrice, moi qui avais fais le scénario, et moi aussi qui étais productrice. C'est-à-dire que si il y avait eu quelqu'un d'autre déjà pour gérer l'argent, ça n'aurait pas été moi le salopard de patron. Je n'aurais été que le salopard de réalisateur. La majorité de l'équipe, c'était donc des copines ou des copines de copines. Donc, moi, j'étais le patron ; donc il fallait me faire chier. Et comme, en plus, j'étais une copine, il fallait d'autant plus se méfier que je ne les aie pas par le sentiment. Donc, il fallait être doublement dure, encore plus stricte qui si on avait travaillé avec la Gaumont. Je me retrouvais avec une équipe très dure politiquement mais à un niveau complètement absurde, qui menait à des absurdités folles. Et, finalement, il y avait deux camps : le camp qui était avec moi et le camp qui était contre moi. C'était aussi simple et aussi bête que ça. Et le camp qui était avec moi était suffisamment avec moi pour que je ne sois pas trop démoralisée. Heureusement. Et mon rapport au pouvoir, là-dedans ? En fait quand tu fais un film, il y a un plan de travail qui est fait selon les besoins de chacun et il faut le suivre. Par exemple, on tourne un plan dans la cuisine : eh bien on allait tourner à la file tous les plans qui sont dans le même axe, pour que la fille qui est à la caméra ne passe pas son temps à changer la caméra de place, et puis tous les plans qui ont la même lumière. Et puis, tant qu'à faire, dans l'ordre pour l'actrice ; c'est-à-dire, dans le même axe et dans la même lumière, donc ce qui se passe avant dans le film plutôt que ce qui se passe après. Ce n'était donc pas moi qui décidais de ça, arbitrairement, c'est le B.A. BA d'un tournage. Maintenant c'est vrai que la caméra était là où j'avais envie



qu'elle soit. Mais quand tu fais un tournage et que ce n'est pas un film collectif, tu passes un contrat avec quelqu'un qui veut dire que tu vas mettre la caméra là où tu veux qu'elle soit. A moins évidemment que tu trouves ça abject, mais on n'a pas fait un film porno, indécent, ni un film réactionnaire. Et à partir du moment où tout le monde a accepté le scénario, il n'était pas question de faire un film collectif. Ou alors on décide vraiment de faire un film entièrement collectif et c'est là que les questions de pouvoir se posent vraiment, parce que dans un travail collectif il y a presque toujours quelqu'un qui le prend de fait, le pouvoir. Là, ce n'était pas le cas. Mais c'est vrai aussi que moi, je savais ce que je voulais, que je savais très bien le dire et que je l'exprimais avec force. Je n'ai jamais eu aucun doute sur ce que je voulais faire, et c'est vrai que je dirigeais l'équipe. Et moi, ça, ça ne me posait pas de problème. C'était un problème au niveau de l'équipe, parce qu'il y avait une mauvaise ambiance, et que les problèmes qui se posaient c'était finalement des problèmes spécifiques aux femmes : c'est-à-dire que la majorité n'était pas assez bien entraînée, donc pas assez sûre d'elle et donc elle en remettait sur le côté mec, le côté dur : l'imitation des hommes dans ce qu'ils ont de pire.

Cahiers. *On sépare souvent le tournage du reste du film ; mais en fait tout commence avant le tournage et tout dépend de ça.*

C. Akerman. C'est le problème du pouvoir-faire, d'avoir le courage de se dire que tu vas faire un film. En fait ce n'est pas tellement le problème du pouvoir que tu as sur les autres que celui du pouvoir-faire.

Cahiers. *Le pouvoir-faire et faire en même temps ce cinéma-là dont tu es sûre. Tout à l'heure tu disais qu'il ne suffisait pas de ne pas vouloir filmer comme les hommes, mais qu'il fallait encore le pouvoir. Et ça me paraît très important, surtout en ce moment par rapport à tout un cinéma complètement publicitaire sur les femmes. Dans tes films il y a toujours une sorte de violence, quelque chose de très fort, de très cru, à vif ; il n'y a pas du tout le discours, la doxa, tous ces compromis qui servent à se mettre le public dans la poche. Alors j'aimerais bien que tu parles de ton rapport au cinéma, de ton histoire avec le cinéma.*

C. Akerman. Les choses sont vraiment venues petit à petit. J'ai eu envie de faire des films assez jeune, vers quinze, seize ans. D'abord, j'ai eu envie de jouer, d'être comédienne, et puis j'ai eu aussi envie d'écrire, et puis j'ai eu envie de faire des films. Maintenant, de l'envie au passage à l'acte... Mais déjà, le fait d'avoir envie et surtout d'oser se dire qu'on a envie, c'est

beaucoup. J'ai commencé petit à petit, c'est-à-dire que je n'ai pas été confrontée d'emblée aux institutions. Un jour, j'ai eu envie de faire un film qui parlait de moi. C'était *Saute ma ville.* Il me fallait donc une caméra, un peu de pellicule, quelques éclairages et quelqu'un pour se servir de la caméra. Alors, j'ai demandé à quelqu'un que je connaissais s'il voulait m'aider à faire ce film et on a loué une caméra, on a acheté un peu de pellicule et on a fait le film, en une nuit. Et puis je l'ai monté. Personne n'a cru à ce que je faisais. Personne n'a dit : tiens, voilà une cinéaste. Je n'ai été sanctionnée par rien. Personne ne m'a dit que c'était formidable et personne ne m'a dit que c'était complètement tarte. Je me retrouvais encore complètement seule avec moi-même. Donc, même si ça demande d'autres moyens matériels, j'étais un peu comme des tas de jeunes filles qui un jour prennent une plume et qui écrivent des poèmes toutes seules dans leur chambre. Puis ce film est resté au laboratoire pendant deux ans : je n'avais pas d'argent pour le retirer. Sans doute aussi parce que moi non plus je n'y croyais pas vraiment à ce film. Pendant ces deux ans j'étais à Paris, je ne faisais pas grand chose ; j'ai un peu écrit, et notamment *Je Tu Il Elle* qui devait alors faire partie d'un roman plus large. Et quand je suis revenue à Bruxelles, on m'a demandé de venir retirer ce film et de payer. Et comme je n'avais toujours pas d'argent, j'ai été voir le directeur du laboratoire et je lui ai demandé de le regarder, et de me dire ce qu'il en pensait. Il a vu le film, ça l'a fait rire, il a beaucoup aimé. J'en ai profité pour lui demander s'il ne voyait pas un moyen de vendre ce film pour que je puisse le payer. Il m'a donné deux trois adresses et l'une d'elles, c'était la télévision flamande. Et là il y avait un type qui a vu le film, qui l'a aimé et qui l'a pris. Et tout d'un coup je me retrouvais sanctionnée par quelque chose. Moi, ce film, je l'aimais bien, comme ça, sentimentalement, mais je n'avais aucun point de vue dessus. Et tout d'un coup, quelqu'un et quelqu'un que j'ai tout de suite apprécié parce que j'aimais bien ce qu'il disait, plus âgé que moi et cultivé... ce quelqu'un te dit que ton film est très bien et qu'il va le passer à la télévision dans une émission qui s'appelle *L'autre cinéma.* Le film passe et le lendemain matin, Delvaux en fait une critique dithyrambique. Quand j'ai entendu ça à la radio, je lui ai tout de suite téléphoné. Je l'ai rencontré et lui ai demandé, puisqu'il trouvait que mon film était bien, s'il ne pouvait pas m'aider à faire d'autres films. Je raconte dans le détail pour montrer comment finalement on se rend compte qu'on a raison de faire confiance à ce qu'on sent. Parce que quand j'étais à Paris, j'avais encore envie de faire des films, mais je ne voyais pas comment. Et à un moment c'est aussi par le regard des autres que ça vient. Maintenant, j'en ai beaucoup moins besoin. Quand j'écris quelque chose, je sais si c'est bon ou pas par rapport à moi. Si ça me convient ou si ça ne me convient pas. A l'époque, je faisais ce que je croyais devoir faire mais je ne savais pas vraiment, je n'étais pas sûre. Donc Delvaux me dit qu'il y a des possibilités de subventions par le Ministère, et qu'il y a une femme productrice à qui je pouvais aller présenter un scénario. J'avais déjà quelques écrits dans mes tiroirs ; c'est très drôle parce que c'était une sorte d'ébauche de *Cria Cuervos,* c'était sur une petite fille qui empoisonne ses parents. Ça pouvait faire un court-métrage ; je l'ai donc donné à cette productrice qui l'a transmis au Ministère. Entre temps, le type de la télévision m'a fait voir beaucoup de films, parce que j'étais en fait complètement inculte en matière de cinéma. Et puis le projet est accepté par la commission, j'attends, j'attends, et j'apprends qu'il est refusé par le ministre. Alors ça, je l'ai assez mal supporté. J'ai donc commencé à travailler dans des magasins pour me faire un peu d'argent, le type de la télé m'a donné un peu de sous, en tout ça devait faire autour de cinq mille francs français, et j'ai donc fait un film, un second film. Mais il était très mauvais. Justement, j'avais commencé à réfléchir sur le cinéma et j'avais mal digéré ma réflexion. Alors là j'ai vraiment fait une grosse déprime : je me disais que si le premier film était bien, c'était un peu comme on gagne à la roulette, mais qu'en fait je n'étais pas du tout faite pour le cinéma, que je n'avais plus qu'à faire comme tout le monde, à me marier et à faire des enfants. Et puis à la dernière seconde je me suis échappée de tout ça et je suis partie pour les Etats-Unis. Là-bas, j'ai vu d'autres films et puis j'ai eu une autre vie et je me suis vraiment sentie bien, libérée de tout ça. Et puis j'ai fait *Hôtel Monterey :* il est passé dans plusieurs festivals, il a eu une bonne critique. Pourtant c'était un film très difficile, en le faisant je me disais que c'était un peu suicidaire, que plus personne après ça, jamais, ne voudrait me donner des sous. Et puis je suis repartie et je suis revenue en France, pour voir des amies : je ne comptais pas rester. Et il y a eu le mouvement des femmes et c'est en grande partie à cause de ça que je suis restée. Et petit à petit, mais très doucement, c'est rentré dans ma tête que le cinéma devenait pour moi une profession, c'est-à-dire que c'était ça que j'avais envie de faire : me faire produire et de ne plus travailler à droite ou à gauche, dans n'importe quoi. Avec une amie on a alors commencé à écrire un scénario pour le présenter au Ministère. Un budget a été voté dessus, c'était un scénario avec plein de discours et c'est justement pour ça qu'on ne l'aimait plus. On a essayé de le retravailler, mais ça n'allait pas du tout, et il y avait toujours cet argent mais ça ne nous intéressait plus. Et c'est comme ça que j'ai eu l'idée de *Jeanne Dielman.* Et entre temps, j'ai fait quand même *Je Tu Il Elle.*

Cahiers. *Est-ce que tu peux parler de ce décalage entre un premier scénario et le film final ?*

C. Akerman. Le premier scénario était très bavard, très démonstratif. On voulait dire des choses et le scénario était un suite de scènes qui illustraient des idées. Il y avait plusieurs personnages. Dans *Jeanne Dielman* par exemple, c'est une femme qui vit comme une femme mariée mais qui, en fait, est prostituée. Et la comparaison se fait d'elle même. Tandis qu'avant il y avait une femme qui quittait son mari le jour même du mariage de son fils et qui allait vivre ailleurs, dans une autre maison où elle reconstituait pratiquement le même décor que chez son mari et qui commençait à se prostituer pour vivre. Donc, il y avait les deux termes de la comparaison, tels quels : la comparaison entre le mariage qui est comme la prostitution et la prostitution qui ressemble au mariage. Et il y avait beaucoup de personnages et des tas d'histoires. Et à la fin on ne savait plus ce qu'on voulait dire, et c'est ça qui nous a troublées. C'était complètement anecdotique. Et à part l'idée de la prostitution et du mariage, on ne retrouvait plus rien de l'un à l'autre. Le

quotidien n'était absolument pas abordé, ni la jouissance; le développement, les trois jours, l'ébranlement, il n'y avait rien de tout ça. Et tout ça, justement, est venu tout d'un coup, en une seconde, comme un flash. Mais sûrement parce que ça avait été mûri par le travail précédent. Comme si en même temps que lui il y avait eu un travail parallèle qui s'était fait en profondeur, dans l'inconscient et qui a surgi tout d'un coup.

Cahiers. *Il y a un mot qui commence à faire son chemin pour parler de certains films dont les tiens, c'est* l'hyperréalisme. *Qu'est-ce que tu en penses ? Est-ce que c'est quelque chose qui t'intéresse dans la peinture ?*

C. Akerman. Oui, j'aime beaucoup cette peinture. Mais pour mon cinéma, j'ai plutôt l'impression que le mot qui lui convient le plus c'est *phénoménologique :* c'est toujours une succession d'événements, de petites actions qui sont décrites de manière précise. Et ce qui m'intéresse justement, c'est ce rapport avec le regard immédiat, avec le comment tu regardes ces petites actions qui se passent. Et c'est aussi un rapport à l'étrangeté. Tout est étrange pour moi, tout ce qui ne fait pas surface est étrange. Une étrangeté liée à une connaissance, liée à quelque chose que tu as toujours vu, qui est toujours là autour de toi. C'est ça qui produit un sens. Par exemple si je filme la bouilloire qui est là sur le feu, elle n'a aucun sens cette bouilloire, et l'image n'aura un sens que par la présence même de cette bouilloire, et donc elle rejoindra toutes les bouilloires, toutes les mémoires de bouilloires que tu a vues. Ce sera comme une évidence qui tout d'un coup s'impose.

Cahiers. *Il y a par exemple le tableau de Magritte qui représente une pomme et avec écrit en dessous :* ceci n'est pas une pomme.

C. Akerman. Oui, mais ça c'est vraiment la tarte à la crème. Ce n'est pas une pomme, mais quand même, ça fait référence à une pomme, ça représente une pomme, et ça veut dire quand même : pomme. Et ça, c'est assez vieux, ça correspond à un moment (au début de la photo et du cinéma) où les gens avaient plus de mal que maintenant à faire la différence entre la réalité et sa représentation. Même maintenant ça continue. Sur *Jeanne Dielman* par exemple, il y a beaucoup de gens qui me demandent si cette femme a vraiment existé. Alors je leur réponds par la tarte à la crème de Magritte, mais en même temps cette femme sur l'écran elle fait référence à une femme...

Cahiers. *Dans l'hyperréalisme américain, souvent il y a certains portraits peints avec la photo à côté ; les deux sont mis côte à côte. Et du coup, ce même visage, du fait qu'il soit peint, devient complètement étrange, presque effrayant. Ne serait-ce que déjà la marque du travail du peintre qui a dû prendre des mois, parce que c'est un travail très minutieux...*

C. Akerman. Oui, mais je crois qu'il a des-anecdotisé ce visage. C'est comment passer du reportage à la fiction.

Cahiers. *Et le cinéma qu'on aime en ce moment aux* Cahiers, *c'est celui qui travaille justement entre le documentaire et la fiction. Comme Rouch, Sokhona, Straub... Est-ce que tu as vu ces films ? Qu'est-ce que tu aimes comme cinéma ?*

C. Akerman. Je ne sais pas. Je ne vais pas très souvent au cinéma. J'aime vraiment beaucoup *Gertrud* de Dreyer ; ça m'a beaucoup fait pleurer. Et aussi les films d'Ozu que j'ai vus dernièrement. Certains films de Duras aussi, certains moments dans certains de ses films que j'aime vraiment beaucoup. J'ai beaucoup aimé *Des journées entières dans les arbres.* J'ai trouvé ça un peu surjoué, mais quand même, ça m'a beaucoup parlé. Et puis Godard aussi, ses premiers films. Ce qu'il fait maintenant, c'est bien, ça fait réfléchir; mais je ne peux pas dire que j'aime ça. *Numéro Deux,* je trouve ça intéressant, mais c'est tellement triste, c'est sinistre. Ça m'a beaucoup émue de temps en temps, mais dans l'ensemble je n'aime pas beaucoup. Et puis la vidéo, c'est certainement très bien, c'est moderne, mais je me sens assez conservatrice à ce niveau-là ; l'électronique ça ne me dit vraiment rien. Je vois bien ce qu'il veut faire avec sa double image, c'est intéressant. C'est intéressant et ce n'est pas dans la séduction, et c'est sans doute pour ça que ça ne me séduit pas, ça ne m'intéresse pas vraiment ; je le vis un peu comme quelque chose de très technique. Je n'en vois pas vraiment la nécessité dans le film. Ou si, mais dans le sens où c'est un film complètement sinistre, sur les rapports entre les gens. Et au-delà de cette double image, il y a quand même la représentation immédiate de : ceci n'est pas une pomme *mais* c'est une pomme quand même. Il y a quand même l'histoire de cette femme et de cet homme, et de ce rapport atroce dans ce couple.

Cahiers. *Pour revenir à* Je Tu Il Elle, *la façon dont sont filmés les rapports sexuels, c'est assez violent. Pourquoi cette scène ?*

C. Akerman. C'est l'histoire de quelqu'un qui a une crise justement parce que ça ne marche pas avec quelqu'un d'autre qui est cette autre fille. Et elle va quand même la rejoindre après un long moment. Elle se fait refuser tout en sachant très bien que ce refus n'est pas un vrai refus. Donc, il y a une tension comme entre des gens qui ne se sont pas vus depuis très longtemps, et qui se retrouvent. Ça, c'est au niveau narratif. Et il y a aussi le fait que comme ce n'est pas dans les normes, ce n'est pas gagné d'avance ; c'est un peu ça qui explique aussi la violence. Cette scène-là je l'ai conçue en trois temps. D'abord le temps des retrouvailles, qui est plus un entrechoc de corps, après il y a un moment plus tendre et apres quelque chose de plus érotique. C'était un peu ça l'idée. Alors encore une fois il ne s'agissait pas que de le signifier et de dire : voilà elles ont couché ensemble. Ça n'a aucun intérêt. Ça ne ferait qu'avancer la narration vers autre chose. Ou bien alors tout le film ne serait là que pour dire ça. Tandis que là, c'est vécu autrement. Et si c'est violent c'est parce que c'est une relation passionnelle, et que c'est une relation contrariée. Pourquoi les femmes n'auraient pas aussi des relations violentes entre elles, même si ce n'est pas l'image que les gens

voudraient en avoir. Je montrais ce *qui convenait* à la situation, sans prétendre à une image générale, à un discours. De toute façon le film n'est pas fait pour ça. Je trouve que déjà montrer dans un film une relation entre deux femmes, c'est pas mal, ça se suffit à soi-même comme discours.

Et puis, en le faisant, on n'a pas pensé à tout ça. On l'a fait assez dans l'inconscience, entre nous. Dans l'inconscience du circuit film. On ne pensait pas qu'un jour il serait diffusé. Et c'est seulement quand j'ai vu le film monté que je me suis dit que c'était gênant. Enfin, moi, je le vivais avec gêne. Et en même temps c'est un film très brut. Et cette sorte de brutalité, dans le sens où ce n'est pas du tout raffiné, où c'est jeté là, comme ça, avec une sorte de sensualité immédiate, c'est probablement quelque chose que je ne pourrais plus faire ; parce que maintenant j'ai un rapport beaucoup plus conscient avec tout ça qu'à l'époque. C'est bien quelque chose de perdu et c'est peut-être dommage.

Propos recueillis par
Danièle Dubroux
Thérèse Giraud
et Louis Skorecki

Jeanne Dielman



Digne : 20 000 lieues sous la communication

par
Louis Skorecki

POURQUOI (1)

Pour raconter ce qui s'est passé aux *Rencontres de Digne*, une seule manière : il faut commencer par la fin. D'abord parce que la fin est plus proche — pour celui qui raconte, qui en vient — que ne l'imagine celui qui y va : le lecteur[1]. Ensuite, parce que c'est la fin de ces rencontres (un débat, fort avant dans la nuit, entre Jean-Marie Straub et quelques-uns de ses spectateurs et *surtout* vice versa) qui a permis que quelques questions se posent, confuses, questions qu'il s'agit (c'est l'objectif principal de ce texte) de répercuter et d'énoncer sous la forme la plus claire, la plus précise possible[2].

Ces questions parlent de dessus et de dessous la communication.

COMMENT (1)

On ne pourra éviter de faire des « en arrière » (flash back) et des « en avant » (flash forward). Parce que si la fin (un spectateur contre Straub) est éclairante, elle ne l'est que par ce qui précède (d'autres films, des débats d'un autre type, d'autres types) et inversement.

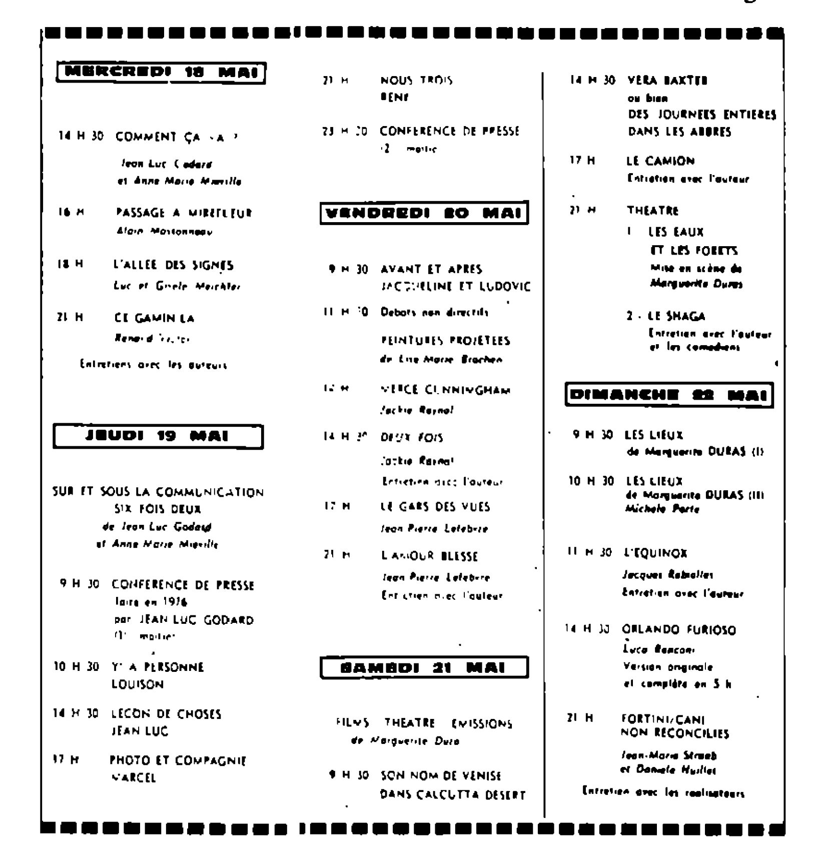
1. N'y va que celui qui veut. Evidence à rappeler : si l'auteur de l'article le fait (l'article), ce n'est pas cours magistral. Il n'y a rien à délivrer — rien à recevoir — mais bien appel à *ce* lecteur pour qu'il se *livre* à une expérience : qu'il s'amène ici ! Qu'il amène avec lui son expérience (de spectateur, de lecteur), faute de quoi il n'aura servi à rien que je pose des questions, puisque ces *quelques* questions demeureront *quelconques*. Qu'un lecteur s'amène, qu'il se les pose, ces questions, et je lui cède la parole.

2. Quand une rumeur se répand, on peut s'en faire l'écho ou pas. Quand c'est un bruit — et ce fut le cas — qui se propage, il n'est pas possible de le taire. Ce bruit qui couvre des paroles et en rend d'autres possibles, il faut en rendre compte. Simplement pour se dégager l'esprit, pour commencer, modestement, à *réfléchir*.

3. Il faut rendre à Pierre Queyrel — l'organisateur des *Rencontres de Digne* — ce qui lui appartient, c'est-à-dire ce qui vient de *lui*. L'idée, naïve, perverse, qui l'anime est, je crois, la suivante : faire (sans écran ni pellicule, du moins au sens où l'on entend ces mots dans la profession cinématographique, car d'écrans — au sens où l'on dit faire écran — il n'est pas sans s'essayer, ça et là, à en disposer) faire, donc, un film.

Un film de cinq jours, qui se constitue de croisements, rencontres, films, rapports (?), paroles. L'idée n'est pas singulière. Elle serait même plutôt banale. Quel est l'organisateur (de rencontres, de festivals) qui ne tente de provoquer une expérience collective (expérience qui peut tendre au happening ou à la réflexion — le plus souvent à un mélange des deux) ?

Qu'est-ce qui rend l'expérience de P. Q. attachante, singulière ?
— Il aime le cinéma (c'est rare chez les organisateurs) avec perspicacité, avec un acharnement, une rage, qui font système (c'est encore plus rare).
— Son christianisme — implicite, pas affiché — est de nature à le pousser à la plus perverse des entreprises.
— Il est — il se prend pour — un cinéaste. C'est-à-dire qu'il se pense comme tel et s'applique à *réaliser, tel quel*, ce fantasme incohérent, insensé, qui tient tout entier dans l'idée que se fait un individu qu'il *est* cinéaste. Je me dois d'ajouter que je n'ai pas la moindre idée de comment P. Q. se pense.


MERCREDI 18 MAI

14 H 30 COMMENT ÇA VA ?
Jean Luc Godard
et Anne Marie Miéville

16 H PASSAGE A MIRETLEUR
Alain Mazzonneau

18 H L'ALLEE DES SIGNES
Luc et Gisèle Meichler

21 H CE GAMIN LA
Renaud Victor

Entretiens avec les auteurs

JEUDI 19 MAI

SUR ET SOUS LA COMMUNICATION
SIX FOIS DEUX
de Jean Luc Godard
et Anne Marie Miéville

9 H 30 CONFERENCE DE PRESSE
faite en 1976
par JEAN LUC GODARD
(1re moitié)

10 H 30 Y' A PERSONNE
LOUISON

14 H 30 LECON DE CHOSES
JEAN LUC

17 H PHOTO ET COMPAGNIE
MARCEL

21 H NOUS TROIS
RENE

23 H 30 CONFERENCE DE PRESSE
(2e moitié)

VENDREDI 20 MAI

9 H 30 AVANT ET APRES
JACQUELINE ET LUDOVIC

11 H 30 Débats non directifs

PEINTURES PROJETEES
de Lise Marie Brochen

12 H MERCE CUNNINGHAM
Jackie Raynal

14 H 30 DEUX FOIS
Jackie Raynal
Entretien avec l'auteur

17 H LE GARS DES VUES
Jean Pierre Lefebvre

21 H L'AMOUR BLESSE
Jean Pierre Lefebvre
Entretien avec l'auteur

SAMEDI 21 MAI

FILMS THEATRE EMISSIONS
de Marguerite Duras

9 H 30 SON NOM DE VENISE
DANS CALCUTTA DESERT

14 H 30 VERA BAXTER
ou bien
DES JOURNEES ENTIERES
DANS LES ARBRES

17 H LE CAMION
Entretien avec l'auteur

21 H THEATRE
1 LES EAUX
ET LES FORETS
Mise en scène de
Marguerite Duras

2 - LE SHAGA
Entretien avec l'auteur
et les comédiens

DIMANCHE 22 MAI

9 H 30 LES LIEUX
de Marguerite DURAS (I)

10 H 30 LES LIEUX
de Marguerite DURAS (II)
Michele Porte

11 H 30 L'EQUINOX
Jacques Robiolles
Entretien avec l'auteur

14 H 30 ORLANDO FURIOSO
Luca Ronconi
Version originale
et complète en 5 h

21 H FORTINI/CANI
NON RECONCILIES
Jean-Marie Straub
et Danièle Huillet

Entretien avec les réalisateurs

POURQUOI (2)

Donc ces rencontres se terminent à 2 heures du matin sur un débat Straub (Danièle Huillet intervient, mais *en silence :* assise au premier rang, en face de J.-M. S., elle lui communique à voix basse quelques informations qu'il répète, sans doute précisément, à voix haute). Après la projection de *Fortini/Cani*, et en attendant que soit prête celle de *Non réconciliés* (D. H. est dans la cabine pour, justement, la mettre au point), Straub parle une première fois. Il situe le présent historique des deux films — F./C., 67, la guerre du Sinaï ; N.R., Allemagne années 50. Il explique — dans F./C. — les massacres de populations (plus exactement il détaille les crimes, il nomme les responsables), parle des panoramiques — les villages brûlés, rasés. Il y revient lors du deuxième débat, après N.R.

C'est vrai que dans F./C. on les voit ces villages, on les entend. On a assez d'informations — dans le son, dans l'image — pour *pouvoir* (Straub : « j'ai mis vingt ans avant d'être capable d'entendre et de voir un film ») *tout comprendre*[4].

Straub dit (à celui qui essaie, sur le mode du « je ne comprends pas, peut-être suis-je bête ? », de se faire passer pour plus imbécile qu'il n'est) : « qu'est-ce que tu n'as pas compris ? » Et quand l'autre esquive la question — donc la réponse — en réitérant son incompréhension vague, Straub dit :

4. *Pouvoir :* tout est relatif et Straub ne s'en cache pas. Il précise que le degré de compréhension, d'entendement, varie selon la culture, l'éducation... Ajoutons : *le lieu et l'heure* (c'est-à-dire les conditions matérielles de la réception du film — un film n'existe que dans la mesure, et à la mesure, où il est vu) et *le désir* (« je veux

tout comprendre », « je ne veux rien comprendre », « je comprends tout », « je n'y comprends rien », « qu'est-ce que je fais, ici, dans cette salle ? », « qu'est-ce qu'il a dit ? », « je ne sais pas », « taisez-vous ! » etc.) N'oublions pas non plus qu'« apprendre à voir et à entendre » — ce qui n'est pas du tout la même chose que « regarder et écouter » — est un mot d'ordre ridicule s'il ne concerne que le film. Celui qui ne s'y exerce pas ailleurs aura beau essayer au cinéma, il n'y comprendra rien : ou bien tout restera au niveau de l'abstraction (mais l'abstraction peut plaire, elle plaît) ou bien de l'information, du plaisir, circuleront bien mais pour ne déboucher sur aucune transformation, fût-elle minime, dans la « vie » même (ce qui n'empêche que cette opération à circuit fermé peut être bien gratifiante).

Note : si je mets des guillemets à la vie, c'est que je ne suis pas assez bête pour — oser — penser que l'activité (ou la passivité) de spectateur n'en fasse pas partie. Disons simplement qu'il y a *autre chose* (que cette activité ou cette passivité-là) et que la philosophie qui préside, qui conduit à l'appréhension de cette autre chose exige qu'on aie (qu'on y mette) du nez — voire du *zen*.

« ce qui compte, c'est ce que tu as ressenti. Tu ne peux pas ne pas avoir ressenti, compris, *quelque chose* ». (Ce « quelque chose » dont personne ne parle, dont personne ne parlera à Digne, dont il est peut-être impossible de parler, du moins avec des paroles de mots, c'est *cela* qui m'intéresse et que je veux approcher.)

Straub fait aussi un lapsus. En passant en revue les critiques sur N. R. à sa sortie, il dit : « un journal a écrit... un autre *film* a écrit... » (Rappelez-vous Fortini, au début : « je suis l'information ». Si un journal peut, dans l'optique — inconsciente ? — de J.-M. S., passer pour un film, pourquoi un film — F./C. — ne passerait-il pas — comme une lettre à la poste ? C'est là tout le problème — pour un journal ?)

A quelqu'un qui demande des éclaircissements sur le « long travelling circulaire dans F./C. — Lequel ? — Celui de dix minutes — Il n'y en a pas — Ce n'est pas important qu'il dure exactement... — Oui, ça l'est — Enfin vous voyez bien de quoi je veux parler, je voudrais comprendre pourquoi... », Straub répond : « c'est dit, c'est dit ! » Si l'on préfère : *ça y est* (dans le film). Et à un autre moment : « on peut tout comprendre. On peut tout comprendre dans chaque élément du film. » Et il ajoute : « si on n'est pas fatigué, si on n'a pas vu plein de films dans la journée etc. » Ce qui pose une première question : s'il est vrai qu'on puisse tout comprendre — encore que je préfère le mot *entendre* — à l'intérieur de chaque élément du (d'un) film, qu'en est-il de l'ensemble de ces éléments, c'est-à-dire le film dans son entier — ses images, ses sons, ce qu'il raconte et comment — en regard de *l'entendement* ?.

COMMENT (2)

La question n'est pas « pourquoi est-ce que je (ne) comprends (pas) ? » (c'est trop vague, trop psychologique), ni même « qu'est-ce que je (ne) comprends (pas) ? » (c'est prématuré), elle est : « comment est-ce que je (ne) comprends (pas) ? ».

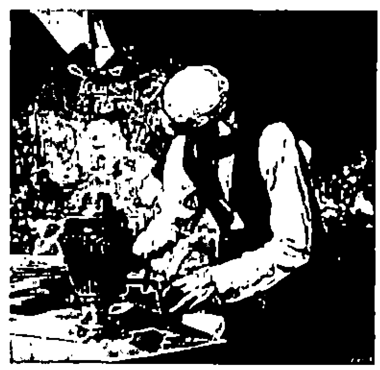
Il ne faut pas hésiter à proclamer que *Non réconciliés* est un film unique, extraordinaire, irremplaçable, plus encore si on a la chance de le voir dans sa copie neuve, même si l'incompréhension (on sait qu'on a compris presque tout à une projection antérieure, pendant ou juste après cette projection, et on oublie ce qu'on est sûr d'avoir compris pour recommencer à être certain de *ne pas suivre*) accompagne l'éblouissement. Il faut raconter aussi l'histoire du plan le plus f(l)ou de l'histoire du cinéma. Dans *Fortini/Cani*, Straub filme le rituel qui se déroule à l'intérieur d'une synagogue. Il n'y avait pas assez de lumière. On avait donc le choix : éclairer (et le plan était net) ou ne pas éclairer (et le plan serait flou).

Pour Straub et Huillet, il n'était pas question d'éclairer. Le plan est flou.

La question demeure : « comment est-ce que je (ne) comprends (pas) ? »

Au débat sur F./C. il y avait d'un côté les straubiens (ceux qui disent : « il faut apprendre à lire les images, à écouter les sons » et : « le cinéma commercial, dominant, nous contraint à... ») qui semblent ne (se) poser aucune question, qui ne disent rien de leur *adhésion*, et de l'autre, les réfractaires. C'est de leur côté que les questions, les demandes d'éclaircissement, quelquefois les agressions, fusent. Dramatique, dérisoire : c'est d'eux, de leurs doutes, que proviennent les uniques fragments de questions, les seuls éléments de réponses. Le straubien ne dit rien de comment ça l'affecte, de ce qu'il y entend. L'autre demande à comprendre.

Un point commun entre les deux : le sujet du film, son contenu, son énoncé — comme on voudra — n'est, à aucun moment, *nommé*[5]. Comme s'ils avaient, l'un comme l'autre, peur de se brûler les lèvres à dire « les Arabes », « les Juifs », « la guerre », occupés qu'ils sont à se désaltérer de ces mots-ci : « l'image », « le son », « le silence ». Et pourtant c'est la même chose : on fait silence sur la guerre — celle des Palestiniens comme celle des anti-fascistes italiens —, ce sont les Israéliens qui sont sur les images, c'est le son des fedayin qui pirate les ondes.



Begin dans *Exodus* de Otto Preminger (1960)

Begin dans *Le Monde* du 17 mai 1977 (extrait)

Né le 16 août 1913 à Brest-Litovsk, M. Menahem Begin adhère, dès son plus jeune âge, au mouvement de jeunesse des sionistes révisionnistes (BETAR). Militant enthousiaste et plein de fougue, il en devient le chef à la veille de la deuxième guerre mondiale. Il est alors le disciple inconditionnel de Jabotinsky, chef de l'aile « révisionniste » de ce mouvement, réputé pour son sionisme extrémiste. Après des études de droit à l'université de Varsovie, Begin est arrêté à diverses reprises par les autorités polonaises pour avoir organisé sans autorisation des manifestations contre la politique de Londres.

La deuxième guerre mondiale le surprend à Vilna, capitale de la Lituanie. Arrêté par les autorités soviétiques, il est envoyé en Sibérie. Libéré en 1941, il est autorisé à s'enrôler dans les rangs de l'armée dirigée par le général polonais Anders, et c'est sous les ordres des Britanniques qu'il débarque, en 1942, en Palestine. Quelques mois plus tard, il se dressera contre ces mêmes Britanniques pour les chasser de Palestine. Dans ce but, il fonde, en 1943, le mouvement terroriste Irgoun Zvai Leoumi (organisation de l'armée nationale), qui refuse toute collaboration avec les autorités mandataires. En 1944, il « déclare la guerre à la Grande-Bretagne ». A partir de cette date, l'organisation dirigée par M. Menahem Begin se signale par une lutte implacable contre les autorités britanniques, contre les groupes armés arabes et, en même temps, contre la Haganah (l'armée clandestine juive), qui s'oppose aux méthodes terroristes de l'Irgoun.

Le dynamitage du King-David

Les portraits de Begin, dont la tête est mise à prix, sont affichés alors dans tous les postes militaires et les commissariats de police de la Palestine. Il réussit à échapper à toutes les recherches et à organiser une série de coups de main spectaculaires dont le plus célèbre est le dynamitage du quartier général britannique, installé à l'hôtel King-David, à Jérusalem. Le 9 avril 1948, les hommes du groupe Irgoun massacrent les habitants du village arabe de Deir-Yassine, à quelques semaines de la proclamation de l'Etat d'Israël, suscitent une vive réprobation à travers le monde. « Horrifié » par cet acte terroriste, David Ben Gourion se décide alors à prendre des mesures contre l'organisation terroriste de l'Irgoun et son chef. Les relations entre les deux dirigeants sionistes se détériorent rapidement.

Le fondateur de l'Etat d'Israël engage l'épreuve de force lors de l'affaire de l'Altalena, un cargo bourré d'armes commandées par l'Irgoun, qui était arrivé dans les eaux israéliennes pendant la guerre d'indépendance. L'ONU ayant prescrit un embargo sur les envois d'armes pendant les négociations, pour tenter de rétablir la paix entre Arabes et Juifs, Ben Gourion ordonne que cet embargo soit respecté. Devant le refus de M. Begin, il fait couler le navire à quelques centaines de mètres

5. Deux « Semaines des Cahiers » viennent d'avoir lieu au Portugal (on en reparlera). Au cours de la première (Porto), un spectateur, après *Ici et Ailleurs*, accuse Godard de cynisme. Personne ne parle, personne n'a parlé des Palestiniens qui *occupent* le film. S'exprimant dans une langue qui n'est pas la sienne, ce spectateur a oublié une lettre *(o)* et s'est trompé de destinataire : c'est le public entier qui, à ce moment-là, par son silence, était coupable et accusé — de sionisme.

Comme unis, cas : Sion.

Un peu plus tard, après *Fortini/Cani*, un autre spectateur pose une question, directe, brutale, sur le problème des Juifs d'U.R.S.S. qui quittent un pays « socialiste » pour se réfugier dans un pays « impérialiste pareil aux U.S.A. ». Puis il parle des Palestiniens, il les *nomme*. Si je donne cette intervention en exemple c'est qu'elle me semble témoigner de ceci : les questions que Fortini suscite peuvent, évidemment, trouver un écho, un prolongement, chez un spectateur, qui parlera de la question palestinienne (les Palestiniens ne sont jamais nommés dans F./C., ce qui appelle, impérieusement, qu'on *pense à eux*, qu'on *parle d'eux*), mais cette *question* il sera obligé, pour la poser, de la *détacher* du *corps* du film, de la poser hors-film, d'écarter Fortini, *le corps de Fortini*.
Il faudra qu'il marche sur le corps de Fortini.
Comme unique cas : Sion.

La forme importe peu. Le sionisme marche mieux que la lutte des Palestiniens. Si *Exodus* est plus facile à entendre que *F.|Cani* ou *Ici et Ailleurs*, ce n'est pas une question de forme, c'est bel et bien une question de fond.
« *Comment est-ce que je n'entends pas ?* »[6]

L'hypothèse que j'émets est la suivante : ce n'est pas l'image qui pose problème au spectateur d'un film de Straub (il pourra toujours dire et prétendre que le son est compréhensible, qu'il a compris le texte, que c'est l'image et ses rapports avec ce son qui lui semblent problématiques, hasardeux, je ne l'en crois pas pour autant), mais le sens, l'intelligence, l'intelligibilité, du son. Autrement dit l'affirmation « j'entends bien ce que (me) dit Fortini mais je n'entends rien à son image, à l'image de ses paysages, à l'ordonnance de ces images » ou celle, complémentaire, « l'image n'est pas nécessaire, le son seul (me) suffit » est fausse. Toute image de Straub provoque de l'émotion et, comme telle, est compréhensible[7]. C'est le son, dans son *direct*, qui est (qui devient, de plus en plus) *inaudible*[8]. Ecoutez la nature témoigner, aujourd'hui, dans ces villages des Apouanes, des massacres d'hier *à peine* recouverts par le chant des oiseaux ! Comment y entendre quelque chose ?

POURQUOI (3)

Il semble que les durassiens — dure race que ceux-là — n'aiment que très peu (ou pas du tout) *Des journées entières dans les arbres*. Ces durassiens, aryens de passage ou Juifs de vieille, souche, s'ils aiment Marguerite Duras — ce qui est loin d'être prouvé — n'entendent rien à son cinéma — mieux vaut dire *à ses films*.

Comment n'entendent-ils pas ? Ce qui est sûr, c'est qu'ils écoutent là où il n'y a rien à entendre : dans *Vera Baxter* (un feuilleton pour *Jours de France*, un film qui cause), dans *Le camion*[9] (où — ne faire qu'écouter devient de l'idolâtrie puisqu'à part Duras, qui parle bel et bien, tout est fait pour que ni Depardieu, ni le public, ne puisse y entendre quoi que ce soit), ou même dans ce qu'ils sont réduits à inventer de plus psychologique pour recouvrir, des *journées entières, les arbres*.

Derrière ces arbres, qu'est-ce qu'on trouve ?[10]

6. La question de Straub, la question qu'il suscite, c'est « qu'est-ce que tu n'as pas compris ? » ou « dis-moi ce que tu n'as pas entendu ? », une question à laquelle il est *toujours* prêt à répondre. La bonne question, la question *complète* à (se) poser n'est pas exactement la même. C'est : « étant entendu que j'ai entendu *cela* et *cela*, et de *telle manière*, peux-tu me dire ce que je n'ai pas entendu et comment, pourquoi, je ne l'ai pas entendu ? » On voit comment Straub peut *pointer ce que* le spectateur n'a pas entendu. Mais c'est au spectateur, donc à nous, de faire en sorte que nous soyons à même de poser le comment et le pourquoi de notre incompréhension.

7. Je pourrais nommer tout ça autrement. Dire : ce qui *compte* c'est le *comment* de la *production du sens*. Indiquer que sont inséparables (collés, dialectiquement) la production d'émotion et la production de sens (l'idée provoque de l'émotion et vice versa). Je ne suis pas sûr que ce serait plus clair.

8. L'impression qui domine pour moi dans les films de Straub et Huillet et ce, malgré les efforts incroyables qu'ils font pour réduire, concentrer, clarifier, les traductions qui s'écrivent sur l'écran des textes originaux, est celle de *non sous-titrage*. Ce n'est qu'une impression, mais elle peut préciser l'idée : *ce qui se sous-titre vient toujours du son*. On sous-titre les dialogues, les textes. Je ne suis pas certain que ce soient ces dialogues, ces textes, qui sont intraduisibles, c'est bien le reste de la bande-son, tout ce qui dans la matière sonore ne se constitue pas de mots.

9. Du *Camion* il y a plusieurs choses à dire : 1) c'est de la littérature, des paroles de café(s). Comme telle elle est relativement nouvelle dans un cinéma qui ignore ces lieux, français, ritualisés, sociaux, quelquefois (quand quelqu'un comme M.D. y parle et y boit, tard dans la nuit) magiques.
Note : cette parenthèse relève de la fiction.
2) C'est un film — M.D. et G.P. (se) lisent des éléments du scénario : une autostoppeuse, un camionneur — où tout ce qui est montré du camion (vide) comme du paysage (vu du camion, ou pas) n'a pas de sens, sinon *géographique*. Cette géographie ne peut pas s'écouter puisque la géographie (tous les bruits sont absents — ils

sont *coupés*), par définition, est plus muette qu'une carpe. (Quand Straub filme un paysage, dans F/C., ce n'est pas de la géographie puisque le paysage *parle*). *Le camion* est un film qui *se regarde* (qui se contemple, avec plaisir ou irritation), qui s'écoute *éventuellement*. Ce que les oreilles d'âne du durassien l'empêchent de faire : l'âne n'a jamais appris, ne fût-ce qu'un instant, à se boucher les oreilles.

3) Ce film (qui donne envie d'en faire, de commencer à en faire, ce qui n'est pas une mince affaire) fait de l'inachèvement son principe : il est conçu sur le mode — conditionnel — du « ça serait » enfantin. (A ne pas confondre avec le « ça sera » sur quoi démarre *Comment ça va*, un futur *au présent*.) Le lieu où ce film passe (+ quelques autres *détails*) est à ce point important que le film colle (ne se décolle pas) au (du) moment précis où on le voit. Je ne l'ai pas vu à Digne. Je l'aime beaucoup.

10. *Des J.E.D.L.A.* n'est pas « un film raté de Duras », « un film qui lui a glissé des mains — et de la tête », « un film aberrant », « un film mongolien ». C'est simplement un film simple. Un film qui prouve — par l'absurde — qu'il n'est pas si facile de se débarrasser du cinéma de M.D., de le classer, une fois pour toutes : d'un côté une partie de la critique (Halimi en est l'exemple caricatural) qui affirme « ne pas vouloir se laisser terroriser par le snobisme intellectuel soi-disant gauchisme, pour qui Duras c'est ce qui révolutionne le cinéma » (je cite et condense de mémoire), de l'autre les purs et durs qui clament que « Duras est passée de l'autre côté, du côté commercial, du côté du public facile, avec des films faits à la 6-4-2 ». Le trajet Cannes-Digne était à l'image de ces deux excès : Cannes où la (grande) salle se vide (au *Camion*) et où la critique se divise (Chazal : « le cinéma de demain ». Halimi : « le cinéma de Mme Duras m'ennuie »). Digne où la (grande) salle se remplit (au même *Camion* et aux autres films) et où le public se divise aussi (de l'amour circule entre M.D. et les spectateurs, et vice versa, tandis que les réfractaires, les purs et durs quittent la salle, une salle vers qui M.D., émue, lève son verre).

11. Il est inscrit dans le système Duras de faire passer la partie (le fragment) pour le tout — ou, à tout le moins, de *privilégier* ce fragment, son absence autant que sa présence. Ainsi dans l'image d'*India Song 2 (Son Nom de Venise dans Calcutta désert)*, les morceaux de mur dont, plus tard, on peut apercevoir qu'ils s'emboîtent, pour former un tout. Aussi, dans le son d'*India Song* (I), cette violence suprême avec laquelle elle arrive à convaincre le spectateur de ne pas se poser de (la moindre ?)

Une Famille, des Fragments.

Famille/Fragment, c'est-à-dire ce qui se détache [11]. Ce qui se détache du plus mauvais théâtre, des plus grands acteurs — du plus grand théâtre, des plus mauvais acteurs. Une mère comme *jamais* le cinéma n'ose la montrer (la nôtre, oui, Duras ose), un fils qu'il est scandaleux de mettre en scène (scandale, transgression : nous sommes ces fils), un rapport entre les deux (le 3e personnage, la troisième personne du singulier) qui met en question la notion même de rapport : la juxtaposition, le collage (le côte à côte, obscène) de deux corps.

question sur *ce qui manque* : le mari, ambassadeur, carrément ôté, retiré, du film, fragment essentiel qui manque *décidément*, sans que ce manque soit (apparemment, d'après les spectateurs que je connais, que j'ai interrogés — moi-même j'ai été bouleversé par cette absence) ressenti comme le morceau manquant du puzzle ou de la fiction.

12. De la juxtaposition de ces deux textes, que peut-il résulter ? N'y a-t-il pas là le choc de deux éthiques, de deux morales. De deux extrêmes peut-être. Que le lecteur/spectateur se taille un costume à sa mesure avec le textile de ces mots si le désir qui l'amène ici est de choisir un vêtement qui lui aille ! Après tout, pourquoi pas ? Quant à l'autre, celui qui se pose *une* question, j'aimerais qu'il trouve le loisir — le temps — de la faire parvenir aux *Cahiers*.

13. On a pu — récemment — voir (vite, mal, au Marais) *L'Amour blessé (ou Les confidences de la nuit)*. *L'Amour blessé* (voir Daney et Heinic) est un film naturaliste et ambigu. (Sur ce film je suis resté mal à l'aise, indécis, partagé, avant de voir — et d'entendre — à la fois Lefebvre et la 1re partie du *Gars des vues*. Je dois dire que c'est cette *seconde* confrontation avec l'œuvre/l'homme/le projet qui a *définitivement* éclairé *L'Amour blessé* : sombre éclairage, pour le moins).

L'A.B. participe d'un type de paranoïa (les U.S.A. nous colonisent, des magnétophones nous écoutent, tout le monde s'espionne) superficielle, de celle qui engendre non pas des œuvres qui résistent (celles où il y a de la *souffrance*, celles qui réussissent à élaborer un système de lutte, paral-

COMMENT (3)

PLUS LA PEINE...

Ce n'est pas la peine de nous faire le cinéma de l'espoir socialiste. De l'espoir capitaliste. Pas la peine de nous faire celui d'une justice à venir, sociale, fiscale, ou autre. Celui du travail. Du mérite. Des arbres. De la théorie Celui des femmes. Des jeunes. Des Portugais. Des Maliens. Des Sénégalais. Des intellectuels.

Pas la peine de nous faire le cinéma de la peur. De la révolution. De la dictature du prolétariat. De la liberté. De vos épouvantails. Celui de l'amour. Celui de Hollywood. Celui de l'intelligence. Celui de la philosophie. Pas la peine.

Plus la peine de nous faire le cinéma du cinéma.

On croit plus rien. On croit. Joie : on croit : plus rien.

On croit plus rien.

Pas la peine de faire votre cinéma. Plus la peine. Il faut faire le cinéma de la connaissance de ça : plus la peine.

Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma.

Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique.

Marguerite DURAS

Ce qui parut dans *Le Monde* (12 mai) et fut affiché, agrandi, par P.Q. à Digne

CIRCULAIRE AUX AMATEURS

CE QUE JE FAIS N'EST PAS FAIT POUR ÊTRE VU. S'IL ARRIVE QUE MES TRAVAUX EVEILLENT CHEZ CERTAINS UNE EMOTION, CETTE EMOTION DES AUTRES N'EST À MES YEUX QU'UN ACCESSOIRE, VOIRE MÊME UN SURPLUS NÉFASTE. LEURS APPRECIATIONS, LEUR MÉPRIS OU LEURS ELOGES ME PARAISSENT DES INTRUS QUI PERTURBENT ET MALMENENT LA GENESE, L'INQUIETUDE, LA PERCEPTION DÉLICATE DU MENTAL OÙ QUELQUECHOSE GERME ET TENTE DE CROÎTRE.

BADAUDS DU SENSIBLE, TOURISTE EN ÉMOTIONS ET MÊME COMMERES DE LA COMPARAISON, POTACHES RUSTRES QUI OUVRENT LES MONTRES POUR MIEUX LES VOIR MARCHER, OU CROIRE LES VOIR, MAIS LES SALISSENT, LES TRIPOTENT, LES CASSENT : LES "AMATEURS D'ART" SONT LES DESTRUCTEURS DES HORLOGES QUI CROISSENT.

CELUI QUI EST MENACÉ D'AMATEURS DOIT SAVOIR QUE SA PENSÉE OU SON ÉMOTION DEVANT CE QU'IL FAIT N'A PAS BESOIN DE CELLE DES AUTRES POUR EXISTER, QUE LE PIRE QUI PUISSE ARRIVER À UN CRÉATEUR, C'EST QUE CETTE PENSÉE OU CETTE ÉMOTION SOIT TROUBLÉE PAR LES AUTRES OU SE DIRIGE VERS EUX, ET QU'IL EN OUBLIE QUE CE QU'IL FAIT A BESOIN POUR ECLORE ET POUR VIVRE, DE CROÎTRE DANS L'OMBRE.

PARCE QUE TOUS LES CAS ONT LA LEUR, SONGEZ À LA TRISTESSE D'ÊTRE OU DE SEMBLER UN "SALARIÉ DU TALENT". HORREUR QUE CES DEUX MOTS POUR CELUI DONT L'OCCULTE DÉMARCHE MENTALE EST UN MOYEN DE CONNAISSANCE

BERNARD RÉQUICHOT

Ce qui fut écrit et affiché à côté du texte de M.D.

POURQUOI (4)

Jean-Pierre Lefebvre est un cinéaste québecois[13]. Il présentait deux heures et demie d'un projet très ambitieux d'initiation à l'audio-visuel, *Le Gars des vues* (en cours d'achèvement) : un film — un ensemble — de 8/10 heures, destiné à être montré, sur une durée de 8/10 mois, dans des écoles, à des adolescents de 10/16 ans. Il y a trois parties (on a vu les petits films qui composent la première) : le cinéma amateur, mécanique et idéologie du cinéma, production/distribution/monopoles. Un (petit) livre accompagne ces films , qui en est (selon J.-P. L.) un peu le mode d'emploi. Il n'avait pas son livre avec lui.

Dommage. Pourquoi ?

Lefebvre a (longuement) parlé du projet, du Québec (prolifération monstrueuse de l'audio-visuel, maintenant *à la portée* de tous), revenant sans cesse sur ce qui, absent à Digne, permettait, aurait permis, de comprendre, de lire, de travailler, à partir de, sur, et avec le *Gars des vues :* le (petit) livre. Qu'est-ce

lèle au système dominant oppressif, un système de résistance, lui aussi concentrationnaire, obsessionnel) mais des œuvres qui se *résignent*, des constats de défaite, de soumission à un ordre auquel une forme d'insoumission élaborée (folle) n'a pas été trouvée.

Dans la salle, des gens en mal d'images, cons-vaincus, trop proches du film. Pas de questions. Hors de la salle, ceux qui ont pris leur *distance*, qui se sont échappés sans revenir (s'excluant même du débat). Pas de questions.

que nous avons vu ? Deux heures et demie de « films d'amateurs ». Que signifient ces guillemets ? Que les images et les sons qui composent ces petits films sont le résultat d'une collaboration entre des professionnels (dont J.-P. L. qui coiffe, produit et dirige le projet) et des amateurs, eux-mêmes (ils ont déjà une sacrée expérience, une expérience du sacré, du cinéma) à la limite du professionnalisme. De quoi s'agit-il ? De films fantastiques (vampires, rêves à deux qui se croisent, sang sur la neige) et d'une « aventure dans la jungle du Québec » (un explorateur part à la recherche des derniers Canadiens français). Du côté de l'image : zoom et couleur travaillée dans le sens du joli/irréel/moyen, caricature-parodie (plus convaincante dans le noir et blanc, le dérisoire approximatif, le tremblé : cf. l'anticipation sur les canadiens français), intrusion de l'équipe de tournage dans le film. Du côté du son : musique quasi-ininterrompue, du type de celles qu'on entend à FIP, et gros effets. Donc le (petit) livre manquait.

COMMENT (4)

Lefebvre disait, répétait, entre chaque film, quelque chose comme : « ça se laisse voir très facilement, laissez-vous aller ! » Après deux heures de projection (il restait à peine plus d'une demi-heure, soit tout juste le temps de passer le reste et de faire un mini-débat), à la question : « ne vaudrait-il pas mieux faire un débat — ce film pose des questions, appelle une confrontation — que de voir, à tout prix, la totalité du film ? », J.-P. L. répond : « qu'en pensez-vous, spectateurs ? » et sur le *oui* massif de ces derniers (« on veut tout voir », réaction logique, programmée, prévisible, de ceux qui sont *restés jusque là*, fascinés par le statut ambigu de ces sons et de ces images, obéissant fidèlement au mot d'ordre « laissez-vous aller ! »), il conclut : « oui, il vaut mieux voir l'ensemble, jusqu'au bout. » Le (petit) livre manquait (et le temps). Lefebvre ne put donc répondre aux questions (légitimes) posées par les (rarissimes) spectateurs qui émettaient des critiques à l'égard du projet. « Il faudrait que j'aie avec moi, que vous puissiez voir, le (petit) livre ».



Jean-Pierre Lefebvre pendant le tournage de *Jusqu'au cœur* (1968)

14. Parmi les spectateurs qui ont déserté la projection du *Gars des vues*, quelques-uns — cinéastes — avaient *choisi* de voir, dans une petite salle où l'on pouvait (re)passer les bandes vidéo de *6X2*, et pendant que le film de Lefebvre passait encore, *Marcel*. (Le cinéaste amateur qui dit : « j'ai un hobby magnifique, le cinéma ».) Ils occupaient pacifiquement cette petite salle. Vietnam du Nord ou du Sud ? Ni l'un ni l'autre : pas de guerre (ni de confrontation puisqu'au débat Lefebvre ils étaient ici, *ailleurs*) entre deux formes, deux conceptions, du cinéma.
Et pourtant.
C'est bien le *et* qui sépare, confronte, Godard et Marcel, qui permet de poser des questions sur la frontière entre le professionnel et l'amateur. Non que la ligne de démarcation entre eux soit claire. Non plus que ce qui (se) passe de l'un à l'autre soit évident : respect, amour, indifférence, émotion, information ? Simplement, ils sont là ensemble, *l'un et l'autre*. Alors que c'est le *ou* qui rend le *Gars des vues* indéchiffrable, confus, obscur. Amateur *ou* professionnel *ou* les deux à la fois ? Question sans réponse, vaine.

15. Nous sommes un peu dans ce cas aux *Cahiers* : passionnés de et par ces films, nous voulons, pour des raisons diverses — écriture, réflexion, *plaisir* — les repasser.

16. C'est-à-dire que six fois de suite (à une semaine d'intervalle, et cet espace d'une semaine n'est pas qu'un laps de temps fortuit, imposé par des grilles de programmes : il est aussi un temps — sept jours — de réflexion, sept jours ailleurs, sept jours *entre*) on *prend* une émission (qui se divise en deux). A les revoir ensemble (ou séparées par des laps de temps plus courts, ou sur « grand écran ») *on perd de vue* leur objet, leur objectif. Quel est-il ? Il s'agit de dire, de mettre en scène, en lumière, deux ou trois idées. De faire en sorte que ces (2 ou 3) idées fassent leur chemin (travaillent) dans la tête du (télé)spectateur:

1er temps, 1re émission : le trop d'images (en particulier ce qui s'écrit sur l'écran), le trop de sons (écouter aussi longtemps, on n'en a pas l'habitude) submergent. Agacé ou fasciné, on est noyé sous le flot du sens.

2e temps : il en reste quelque chose qui se confronte à la 2e émission, laquelle provoque le même *trop* de sens. Il en reste de nouveau quelque chose, autre chose. Ainsi de suite jusqu'à la dernière émission — celle que l'on voit en dernier.

3e temps : il reste deux ou trois idées (et quelques émotions, fortes pour quelques-uns).


Marcel

POURQUOI (5)

Il faut distinguer, de Godard et Miéville, ce qui est fait pour la télévision et ce qui est destiné au cinéma. Non pas que les émissions télé soient *uniquement* destinées au petit écran et les films-films au grand. Simplement parce qu'à trop les (re)voir on en oublie leur simplicité, leur destination, *premières* [15].

6 x 2, par exemple, ce sont *littéralement* six fois deux films [16].

Est-ce que cela veut dire que l'opération consiste à multiplier 6 par 2 ? Non. On ne retire pas 12 choses de ces 6 fois 2 films, pas 12 idées en tout cas. On apprend mille et une choses et on retient deux ou trois idées. Lesquelles ?

Idée n° 1 (elle me semble la plus importante) : *il est possible que tu ne comprennes rien, mais ça te change quand même, ça te fait avancer.*
C'est plus clair encore dans *Comment ça va* [17] *:*

« *Je crois qu'ils n'avaient rien pigé, mais quelque chose les avait touchés... débloqués.* »
Idée n° 2. Se mettre en route pour un lieu où mène une route [18] et [19]
« Ordure de journaliste : tu gardes ta place tout en t'installant à celle des autres. Résultat : tu ne parles ni de toi, ni des autres. »
« Si l'on préfère : pour parler de l'autre, il faut être deux, c'est-à-dire trois (celui qui dit *je*, celui dont on dit *il, elle*, et la frontière entre eux).
Pour parler à l'autre, il faut être deux, c'est-à-dire trois (celui qui dit *moi je*, celui à qui tu dis *toi tu* et qui répond *moi je*, et *il, elle* — le trait, la frontière — entre eux).

Quel est le lieu ?
Mauvaise question. Il faut cesser de raisonner *à partir* du lieu, de la destination.
La question à poser, *en premier*, c'est : *quelle est la route ?* [20]

En second, quel moyen de transport choisir ?
Il ne suffit pas de proclamer : que chacun choisisse le sien !
Il existe un moyen de transport *intermédiaire : c'est le récepteur de télévision* [21].
Se laisser porter, transporter, par ses émissions les plus ordinaires, puis par celles de Godard/Miéville, puis par Michel Drucker de nouveau, et descendre en route.

17. *Comment ça va :* un homme (un communiste du P.C.F.) et une femme (une idée de la femme qui a de la *suite* dans les idées) font un petit film sur le journal dans (pour) lequel ils travaillent. Ce petit film ne se fait (ne se fera) pas. Pourquoi, comment ? Parce que, c'est plus difficile qu'on ne l'imagine de faire un film. Parce que si tout le monde (au sein du comité d'entreprise) s'y intéresse, s'y met, si le film *avance*, le Parti, lui, *recule :* il interdit le film.

Mais le message (la lettre) passe : *Comment ça va* est une lettre qu'un père (militant communiste) envoie à son fils. On ne sait pas ce que le fils en reçoit, de cette lettre. Mais sa femme reçoit le message : ce qui fait bouger — réfléchir — la femme du journal fait (fera) aussi réfléchir — bouger — la femme du fils. On l'entend (en voix off) répéter la morale (pas la leçon) de l'histoire : (la question est) « comment ça va (pas) » ?

18. Ce n'est pas la même chose que : « se mettre en route pour des lieux où ne mène aucune route ». Ce n'est pas non plus le contraire.

19. Quand je dis qu'on retire de *6X2* deux ou trois idées, et d'*Ici et Ailleurs*, et de *Comment ça va*, cela signifie que j'en retire 2 ou 3 idées, que tu en retires... et ainsi de suite. Ainsi l'idée — le mot d'ordre — *se mettre en route pour un lieu où mène une route*, il m'intéresse de la confronter au problème (général) de l'écoute qu'un spectateur exerce sur un film, au débat qui peut s'engager entre un cinéaste et un spectateur. Condamnation radicale du pseudo-public (imaginaire, manquant) qui vient *toujours* prendre le *relais* dans les débats : le metteur en scène parle du *public*, le public parle du *public*, ni l'un ni l'autre ne veulent *se mettre en route pour un lieu où mène une route.* C'est-à-dire que ni l'un ni l'autre ne supportent d'avoir à parler (c'est qu'il pourrait répondre, le diable !) à l'autre. Un film/Un spectateur.

20. Idéalement il faudrait connaître *à la fois* le lieu et la route. Pratiquement, on privilégie toujours le lieu. On commence par lui. Alors qu'il faut d'abord *aller là où nous sommes*. Parler de cet endroit. Partir de cet endroit. C'est presque *cela choisir* la route. Si la route ne mène nulle part il ne reste qu'une chose à faire : construire, au bout de cette route, un lieu.

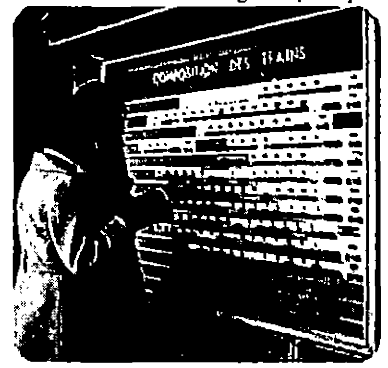
21. Pour celui qui vit d'images et de sons et au milieu d'elles et d'eux. Pour l'autre (celui qui n'a pas de poste, celui qui s'en passe) il serait dérisoire de l'installer — pour *6X2* comme pour n'importe quel autre programme — devant une télé.

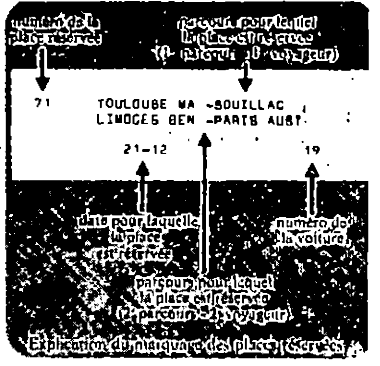
COMMENT (5)

Deux ou trois idées, quelques émotions (chacun les siennes encore une fois). C'est *Comment ça va* qui inaugurait les rencontres de Digne. A aucun autre moment je n'ai plus ressenti de pareille émotion. Pourquoi, comment ? Cette émotion tient du mélodrame (ce n'est pas un simple hasard si *la femme* est filmée comme ce personnage d'un sublimé mélo de Sirk, *Magnificent Obsession*, un personnage qui ne *représente* ni plus ni moins que la figure de Dieu.) Un mélodrame qui touche à tous les éléments du film : la lettre que le père écrit à son fils, la voix, bourrue, étouffée, de ce père, la naissance d'une idée (après que la femme a répété, répété) dans la tête de cet homme, d'un militant, la couleur verte d'un diabolo menthe, deux photos qui se répondent, une idée qui fait son chemin : l'idée, puis la phrase, puis les mots, puis les lettres, puis le point : la remontée vers quelque chose, vers quelque lieu, vers quelque point, d'où on pourra repartir.
« Je ne l'ai plus jamais revue. »

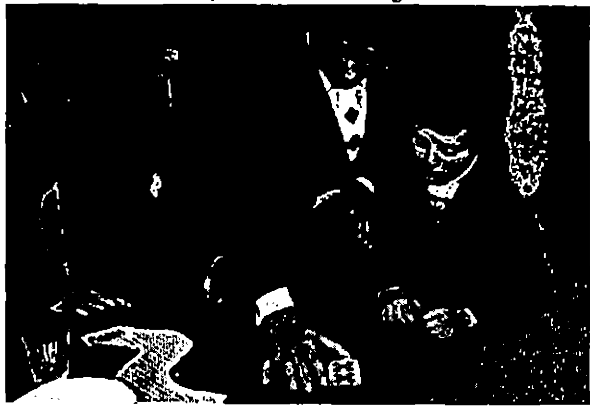
22. Ce sont les femmes qui nous transportent. Parce qu'elles connaissent le chemin, la route (le présent, ici, maintenant) et ne se soucient pas de la destination. Le lieu pour lequel elles partent, le lieu où elles nous transportent, *c'est le chemin* lui même.
Ce sont les hommes, nous, qui nous déportent : dans les camps, vers la concentration. Ils connaissent le lieu d'arrivée. Ils inventent pour cela des routes. Ces routes ne mènent nulle part, ou alors elles mènent à un lieu *d'où on ne revient pas*.

Extrait du guide pratique 1977 du voyageur S.N.C.F.





une photo trouvée à Digne



POURQUOI (6)

Le spectateur est toujours empêché de comprendre.
A Digne ni plus ni moins qu'ailleurs. Un feuilleton télé, un film de Straub, de Verneuil ou de Bertolucci ont ceci d'unique en commun : on n'y entend rien[23]. Il ne s'agit pas pour autant (comme voudraient nous le faire croire ceux qui se gargarisent de phrases du type « nous sommes — ils disent encore plus

23. S.D. raconte qu'au cours d'un voyage en avion, comme on projetait un film, une comédie musicale, tout le monde pouvait voir — elles étaient *gratuites* — les images. Pour avoir le son, il fallait payer, et cher des petits écouteurs individuels. Cette anecdote est à l'image — excessive — de l'effort qu'il (ne) faut (pas) faire pour *entendre* ce que *raconte* un film.

souvent « les ouvriers sont... — abrutis par l'idéologie dominante ») de s'imaginer qu'on est victimes d'une conjuration, de s'enfler les cordes vocales en réclamant à tue-tête un art prolétarien, ou en prétendant — idiotie, prétention — qu'on peut *lire* un film. apprendre des choses, comme ça, au cinéma. (Peut-être bien que la seule chose qui s'apprend au cinéma c'est à faire des films.) DE QUOI S'AGIT-IL, ALORS ?

De constater :
— *la télévision :* c'est ce qui ne cesse pas de s'émettre. Fonction (comme nous le rappelle un fameux lapsus, passé inaperçu, à un *Dossiers de l'écran* — sur le chômage) : *donner des gens au temps pour vivre.* Tout se recouvre, ici, sitôt émis : comment une idée pourrait-elle se découvrir ? (Au fait, définition des mots *entendre, comprendre :* appréhender du sens, quelque chose qui fait signe, quelque chose qui fait sens — direction. Suivre ce sens, comme une flèche.)
— *le cinéma.*
1) Celui qui va du commercial à l'art et essai (en passant par le militant) : ICI on s'appuie — on s'endort — sur les codes. (Ne pas comprendre est compris dans le prix — 15 francs — du billet.) La seule impression (forte) à en retirer est celle d'*impression de richesse(s) :* richesse du message (militant, engagé), richesse des couleurs et des lumières (irréelles : lumières et couleurs de grands magasins), richesse des personnages filmés, richesse de celui qui a le privilège (le temps) de pouvoir décoder une fiction etc.

2) Celui qui dérange, qui ne se range sous aucune étiquette (sinon celle — fourre-tout — d'*avant garde :* Straub/Huillet, Godard/Miéville, Moullet, Dwoskin, Raynal etc.) : *LA* on trouve l'alibi de tout le reste. Ce qui permet de conclure qu'ailleurs aucun travail (du cinéaste, du spectateur) ne se fait. LA, le cinéaste travaille. Le spectateur, lui « travaille » (je n'aime pas ce mot) encore moins qu'ailleurs, nous travaillons encore moins qu'ailleurs — à la télé, chez Sautet.

ALORS ?
Il s'agit d'ATTENDRE. Non pas qu'un spectateur modèle, nouveau, se lève, qui soit à même *d'entendre.*

Non pas qu'un cinéaste modèle, nouveau, apparaisse qui sera capable *de se faire entendre.*

Plus simplement que le spectateur et le cinéaste se posent une ou deux questions, par exemple que le cinéaste se pense un peu comme spectateur, le spectateur comme cinéaste.

(Et, utopie, qu'ils passent à l'acte.)

COMMENT (6)

Le Monde
22/23 mai

UNE GRÉVISTE DE LA FAIM MEURT APRÈS SOIXANTE-SEPT JOURS DE JEUNE

Une jeune femme âgée de trente-deux ans, Mme Mireille Bressolles, est décédée dans la nuit du jeudi 19 au vendredi 20 mai au centre hospitalier de Dijon, après une grève de la faim de soixante-sept jours. Mme Bressolles avait entrepris cette action le 7 mars dernier à l'église Sainte-Geneviève, dans le quartier Bri chères, à Auxerre (Yonne), po protester contre la décision de l direction départementale de l'action sanitaire et sociale de la suspendre de ses fonctions. Agent principal stagiaire au centre hospitalier d'Auxerre, Mme Bressolles, qui est mère d'un enfant, avait été suspendue le 19 mai 1972 *« par suite de nombreux incidents qu'elle avait provoqués et de ses refus répétés d'obéissance »* selon la direction d l'action sanitaire et sociale.

Après décision d'un conseil de discipline, Mme Bressolles avait cependant été affectée comme commis dans un autre service du centre d'Auxerre, puis à l'hôpital de Tonnerre. Elle avait intenté un recours contre cette décision, mais elle fut déboutée de sa requête par le tribunal administratif de Dijon, puis par le Conseil d'Etat. Mise en disponibilité sur sa demande pour convenance personnelle en novembre 1974, elle avait été rayée des registres le 1er décembre 1976. Demandant sa réintégration dans l'administration hospitalière et dans son grade d'agent principal stagiaire, Mme Bressolles avait été reçue au début de cette année par le sous-directeur des hôpitaux au ministère de la santé, qui lui avait indiqué que l'administration ne pouvait revenir sur les décisions prises.

Après plus d'un mois de grève de la faim, elle obtint finalement satisfaction le 12 mai en étant nommée agent principal à l'hôpital de Tonnerre. Mais son état s'étant aggravé, elle dut être transportée à l'hôpital de Tonnerre, puis, le 15 mai, au centre de réanimation du C.H.R. de Dijon, où elle devait décéder. — *(Corresp.)*

LE LANCEMENT DU SATELLITE EUROPÉEN DE TÉLÉCOMMUNICATIONS O.T.S. EST RETARDÉ

Le satellite européen de télécommunications O.T.S. (Orbital Test Satellite), qui devait être mis en orbite le 16 juin par une fusée Delta-3914, verra son lancement repoussé, sans doute de plusieurs semaines. Selon notre correspondant à Washington, un des neuf moteurs fixés sur le premier étage de la fusée s'est détaché de celle-ci et s'est écrasé sur le pas de tir. Il a dans sa chute endommagé le premier étage. Un examen minutieux est nécessaire, et il se pourrait qu'il impose un démontage complet de la fusée. Le lancement serait alors retardé de nombreuses semaines.

Cet incident est fâcheux à plusieurs titres. Il vient d'abord après l'échec du tir du satellite scientifique Géos. Lancé le 20 avril dernier par une autre fusée Delta, Géos n'a pu être placé sur la bonne orbite, à cause d'un mauvais fonctionnement de sa fusée porteuse. L'enquête a conclu au serrage insuffisant d'une pièce lors du montage de la fusée. Géos fonctionne parfaitement, mais au lieu de rester en vue vingt-quatre heures sur vingt-quatre de la station de Michelstadt (au sud-est de Francfort), qui fut spécialement construite pour recevoir les informations qu'il diffuse, il ne la survole que sept heures par jour. Le reste du temps, les résultats des mesures qu'il fait se perdent dans l'espace.

O.T.S. n'était pas encore monté sur la fusée quand le moteur s'est détaché, et n'a donc subi aucun dommage. La fusée sera réparée, et, sauf « guigne » particulière attachée aux satellites européens, la mise en orbite devrait être correcte. Mais le retard du lancement peut avoir des conséquences à long terme.

Bien qu'étant un prototype, O.T.S. est très proche des futurs satellites de télécommunications européens. Or ceux-ci sont en concurrence avec des satellites conçus outre-Atlantique sur plusieurs marchés mondiaux. Le Brésil, l'Inde, les Etats arabes du Proche-Orient ont, pour les années 80, plusieurs projets d'utilisation de satellites de télécommunications, et ont parfois déjà lancé des appels d'offre. Dans cette compétition, l'Europe a plusieurs handicaps sérieux enface de l'Amérique, entre autres celui de ne pas avoir encore fait ses preuves. L'un des rôles d'O.T.S. est de prouver la capacité européenne dans ce domaine. Cette preuve ne sera apportée que lorsque le satellite qui, avec ses mille deux cents voies téléphoniques et ses deux voies de télévision, est l'équivalent des Intelsat-4 aura fonctionné de façon satisfaisante pendant deux ou trois ans. Encore faut-il qu'il soit lancé à temps.

MAURICE ARVONNY.

Note : ceci n'est pas une conclusion.

Louis SKORECKI

Allée des Signes (Gisèle et Luc Meichler)

Images/son du corps et du corps de l'espace, espace visuel et sonore du corps social, du corps des signes inscrits dans les zones de dérive, désir de rive à rive, d'un bout à l'autre de l'île à la perpendiculaire du pont, circulation, sons à longueur d'ondes et oscillations de bruits, arrêts, vertige, suspension dans le vide — noir, silence, syncope de l'écran : un film, donc, sur l'urbanisme — peut-être.

A l'image du lieu (perpendiculaire de l'île et du pont qui se croisent en deux dimensions — plan photographique du générique) le film fonctionne sur deux axes : syntagme horizontal des séquences qui se succèdent, paradigme vertical des (re)visions du film qui se superposent, stratifient chaque plan, épaississent et font *lever* la signification : « feuilleté de sens » — c'est dire qu'une seule vision est insuffisante, deux indispensables, trois nécessaires, et qu'à l'infini se projette la saturation de ses signes. Un film à (faire) travailler.

Mais le déroulement n'est pas linéaire : les images se succèdent en s'opposant, en se juxtaposant, recoupées, engendrées, décalées par un complexe sonore de *bruits* (téléphone, radio), et de *sons* (musique) coupés de silence ; entre les deux, les *textes* (inscrits sur l'écran, ou récités, travaillés par la diction) oscillent entre le pur *bruit*, présence opaque et vide, insignifiance, et le *son*, le sens, l'inscription conceptuelle qui dynamise la venue à l'image. Cette ambivalence fonctionnelle des textes terrorise facilement pour peu que, réduisant le film aux phrases qui s'y inscrivent, on panique de se sentir laissé-pour-compte du sens : d'où les résistances à la projection (portes claquées, quintes de toux, rires).

Ces variations sur le *bruit* travaillent le premier moment, et paraissent déterminer la logique du film : opposition de la rive à l'île, du surpeuplement au désert, de la saturation gloutonne à l'équilibre d'un espace mesuré — opposition du regard circulaire et cerné (comme la Maison de la Radio) à la déambulation linéaire, indéfinie ; et du bruit par excellence, au silence.

Mais la musique (de Pinhas) intervient, rompant déjà cet équilibre, engageant une autre économie : lent va-et-vient latéral sur la berge, schizophrénie qui monte peu à peu avec le texte de Deleuze, qui perturbe le regard et le parcours de l'objectif sur la ligne de l'île : c'est le tremblé, le *saccadé* qui s'accélère avec la musique et craque, soudain : immobilité, silence, une niche au flanc du pont — le *lové* — l'alcôve du tunnel où s'engouffre l'écran, noir.

Sortie : la récitation d'Artaud accompagne la superposition des images, l'imbrication des lieux, la liquéfaction du regard au rythme des péniches — le coulé, le *glissé*. Décrochage encore : l'espace de la marche, circulation fluide au bord du vide, Blanchot, un pont parcouru en vain, écran, rien.

Il n'y a rien à décoder dans *L'allée des Signes* : aucun discours, aucune théorie ne traverse l'écran, ne déborde le plan de l'image et du son. Les textes même adhèrent au lieu ainsi désenfoui, orientent la coenesthésie de son arpentage. Il y a seulement à voir et à entendre, et à comprendre de quoi se constitue l'Allée des Cygnes, de quoi se joue son inscription dans les signes de ville : territoires, couches sonores, repères/repaires et pertes d'orientation, stratégies d'abordage, strates d'une histoire urbaine où se construisent au même mouvement la manipulation des pierres et l'architecture des mots. L'allée des signes parcourt le corps de l'île en tous sens.

Nathalie HEINIC

Cannes 77 : Bribes

Le festival de Cannes 1977 est devenu un véritable mammouth, une foire du cinéma, avec ses stands, ses attractions, ses vedettes, la foule de spectateurs, la quantité de films à voir : un énorme phénomène publicitaire.

Onze mois durant, les professionnels du cinéma parlent de la crise du cinéma, le douzième, à Cannes, est célébrée la grande fête du cinéma, dans la liesse générale. Il faudrait, une fois pour toutes, savoir si Cannes représente le moment d'apogée du cinéma, le moment fort qui indiquerait le diagnostic positif de son état de santé, ou, au contraire, le moment d'une totale régression, la mise en scène d'un potlatch généralisé, d'un gâchis fastueux, où plusieurs centaines de films se consomment, se consument sous le regard blasé de milliers de spectateurs-professionnels, gavés de cinéma.

Il semble bien que Cannes et la crise du cinéma (français) ne fassent, sans doute, qu'un : la monstruosité de Cannes est un des aspects de la crise du cinéma, c'est sa tache aveugle, le moment de communion — idéologique, économique — où la grande famille cinématographique refoule, défoule, exorcise la crise, le moment où règne la plus grande complicité, pour tous ceux qui font métier dans le cinéma — avec le métier-cinéma.

Le spectateur d'un film peut très bien être l'auteur d'un autre film, le spectateur d'un film peut très bien être le scénariste, le monteur, l'acteur, le producteur, etc., d'un autre film. Et puis il y a les groupies (ceux qui font profession d'attendre leur heure) d'un film qui sont aussi les groupies d'un autre film. Que devient le critique de cinéma dans ce contexte ? Le simple compagnon de route possible d'un film, celui qui peut donner un coup de main publicitaire, un attaché de presse qui cache son nom sous sa signature.

Immense machine à consommer des films, sous le regard du même : celui qui fait partie du cinéma, immense machine qui interdit le dehors, qui n'admet pas le hors-champ. Il n'y a qu'à voir les jeunes cinéastes (qui viennent souvent avec leur premier film, en vidéo, super 8, en 16 noir et blanc : ceux qui s'expriment) un peu à part à Cannes, déployer la panoplie d'arguments connus : « on est là faute de mieux, on ne peut pas éviter Cannes, et puis, tu comprends, il y a toute la presse rassemblée... », rien à dire contre cette argumentation. Et qui dit qu'un jour un tel ne passera pas à la Quinzaine, à Perspectives, ou aux Yeux fertiles... Qui dit que l'an prochain, on n'aura pas une nouvelle sélection, du genre « Première chance », ou « Dernière chance », « Les maudits du cinéma » ou même « Pour un reflet actif de la société » (si la gauche passe en 1978). Tout est possible, même pour moi d'écrire pour contester, puisque de toute façon, cela ne vise *personne*, pas même un *pouvoir*, tout juste un *système de complicités*. Et je pense qu'on ne comprend pas tout à fait le cinéma, théoriquement, si on ne voit pas, à l'œuvre, cette complicité.

Le festival de Cannes célèbre le règne du *marché du cinéma* (il s'y achète, s'y vend des films, on y monte des affaires, on y noue des contacts), il y consacre aussi le *cinéma de marché* (comme dans tout examen, il y a des réussites, des échecs !), où chaque film, qu'il passe dans la compétition officielle ou dans la plus anodine des programmations, reçoit l'estampille de sa *valeur d'échange*. Et c'est au spectateur de Cannes (qui fait, d'une manière ou d'une autre profession de cinéma) qu'il revient de parrainer ce rituel. Chaque spectateur se fait marchand, se monnaie en tant que spectateur possible d'un film ou d'un autre, se métonymise par rapport à tous les spectateurs de cinéma. Cannes est la façade libérale d'un système qui l'est beaucoup moins. Je suis prêt à parier que 80 % des films visibles à Cannes ne seront pas vus ailleurs, qu'ils n'ont pas ou peu de chance d'être distribués dans un quelconque circuit commercial. Par contre un film vu à Cannes a toutes les chances d'être invité à un autre festival. Il y a un *marché séparé, autonome*, des festivals, qui ne recoupe pas le marché des spectateurs d'un film.

Chaque film — et par conséquent chaque auteur, chaque travailleur du cinéma — est à côté de ses pompes, c'est-à-dire, pour un film, à côté de ses bobines, car il ne lui est pas laissé le temps d'avoir une valeur d'usage, ou plutôt, disons, le plaisir propre qui peut se prendre à la projection d'un film, dans le temps unique et intégral de sa projection, est soumis à la pression de la valeur d'échange de tous les films. Chaque film se voit sous le regard d'un autre qui le précède ou qui le suit, dans une organisation qui annule l'instantanéité du plaisir. Comment prendre du plaisir à la vision d'un film, si l'on doit prendre du plaisir à tous les films qui en procurent ? Comment critiquer (et prendre son plaisir à critiquer) un film, si on doit aussi critiquer tous les films critiquables ? Comment trouver la *mesure* de son plaisir, la mesure de sa critique, dans un système qui *démesure* toute échelle de valeurs, la place du cinéma, la place du spectateur ? Si on pouvait avancer une comparaison, on dirait que Cannes ressemble aux 24 Heures du Mans, où figureraient, côte à côte, au départ, une bicyclette, une 2 C.V. et une voiture de compétition, un Duras et un Boisset, un Jacquot et un Altman, un film de Sanjines à côté d'un Scola.

Cannes est un de ces endroits où le cinéma permet une telle confusion

Serge TOUBIANA

Les enfants du placard
(B. Jacquot)

Les enfants du placard, de Benoît Jacquot (Quinzaine des réalisateurs). Du film de Jacquot, on a parlé (entretien avec l'auteur dans notre dernier numéro), on parle, et on parlera plus longuement, bientôt, dans les *Cahiers*. C'est dire que ce film nous touche, et sur un temps qui dure.

Je n'ai pu m'empêcher d'y trouver, personnellement, les traces, diffuses, d'une certaine ambiance coloniale, que le cinéma français, depuis longtemps, n'avait pas laissé pointer, et que des gens comme Sternberg, dans le cinéma de fiction, type *Morocco*, Antonioni, dans *Profession : reporter*, ou Buñuel, avec *Le charme discret de la bourgeoisie*, laissent transparaître comme des éléments entiers, incontournables, du tissu fictionnel. Un palmier, courageusement filmé, *ici*, dans les jardins du Luxembourg, une chemisette de garçonnet, tropicalement portée par Brigitte Fossey, le teint légèrement hâlé de l'actrice qui fait sens si l'on se souvient qu'elle débarque à Paris, venant d'Afrique, plantent littéralement le décor d'une époque dont on pourrait dire qu'elle laisse planer toute l'ambiguité possible sur les rapports (de dépendance : mais laquelle : économique ? symbolique ?) entre la métropole et le tiers-monde.

Et puis, Diop, le domestique africain, est là pour assurer que nous sommes bien à l'ère du néo-colonialisme. Et lorsque Jean Sorel se met à raconter l'Afrique, les palmiers, la mer, le *farniente*, tout ça prend corps, pour l'imaginaire du spectateur, *hors champ*. Le colonialisme, pour Jacquot, ne se filme pas : pas d'*ailleurs*. Il se marque, sur le corps, il se contracte, s'écrit, il se familialise, sous l'œil attentif du père, il indique, sans appel, l'âge des ségrégations : je te marque, tu me marques, nous sommes du même. Puisqu'il y a amour, il y a dépendance.

Et il est bien que les dominés (le héros — Lou Castel — dominé par l'impossible loi d'amour, et Diop — l'Africain —, aux antipodes, enrôlé par le père à son service selon un contrat paraphé par lui-même d'une croix, la même croix dont Lou Castel et sa sœur Brigitte Fossey se sont infligés la marque, enfants, dans le placard) ne se connaissent pas, ne se rejoignent pas. Pas d'alliance de ce type, si elle ne passe par un contrat. Mais la fiction, simple, efficace du film de Jacquot, laisse planer tous les doutes : la question qui anime les enfants, c'est bien celle-ci : dans quel camp es-tu ?

Serge TOUBIANA



Une journée particulière
(E. Scola)

Ça joue sur les mots ; une journée particulière : une journée pas comme les autres, pas comme les autres journées, pas comme les autres gens. Pour elle, mère de cinq ou six enfants, sans mari ni enfants ce jour-là, et pour lui, déjà particulier, aux amours particulières comme on dit. Mais en fait et surtout une journée particulière au sens où quelque chose appartient à un particulier : c'est à vous et pas à tout le monde. Le film : l'histoire pour elle de la découverte et de l'appropriation de cette particularité.

Et avant cette histoire là, au privé, le film commence par une assez longue bande d'actualités, l'Histoire au public. Dans les films de Scola *(Nous nous sommes tant aimés)*, l'ouverture par l'histoire ne sert pas tant à situer le contexte référentiel (il le fait quand même, c'est un minimum : ici, le fascisme, « quand l'intolérance et la répression étaient plus directes, plus violentes », Scola), prétexte à parler la politique et le social comme cadre à un drame psychologique, qu'à mettre en scène les images mêmes de l'Histoire, à les faire jouer dans la fiction. L'Histoire comme Histoire, comme elle se donne, se représente, se met en scène, *dans le document historique*, images en noir et blanc pointées par la voix du commentateur appelant sans arrêt l'adhésion du public. Voici : l'arrivée d'Hitler en Italie, demain il sera à Rome, etc. L'autre film, l'histoire, commence ce lendemain matin par une plongée sur un immense immeuble en briques, couleurs ternes encore. Et si on y retrouve l'Histoire, c'est pour la voir disparaître avec ceux qui la suivent, qui la prennent en marche, par flots informes, flots noirs des chemises noires, fils de la louve, etc... ailleurs. Ailleurs, les grandes foules, les grands monuments, l'adhésion, le compact, le monumental. Elle ne disparaît pas entièrement pourtant : du noir et du blanc, du gris au total, ne reste qu'une blancheur lactée, pâle, la pâleur du

quotidien, ponctuée de quelques plages noires, celles de l'Histoire, encore sous forme d'images, celles que l'on collectionne (elle cache religieusement un album de photos de Mussolini), celles que l'on confectionne (un portrait de Mussolini fait avec des boutons). Et la voix aussi : celle de la radio toujours égrillarde et pointue, mais donc l'effet de pointe se perd à travers l'espace vide de l'immeuble ; et celle de la concierge, troisième personnage du film, mais au même titre que ces images et que cette radio, intermédiaire policier entre elles et la vie privée.

Voilà pour le visible, le public. Pour le reste, le privé, le particulier, le non-visible, c'est encore avec des images déjà-là, celles du cinéma (le roman-photo, le drame, le burlesque) que va jouer Scola, comme à son habitude, sur le mode de la fable tragi-comique : deux personnages, une femme et un homme, Sophia Loren et Marcello Mastroianni, tous deux déjà super connus en tant qu'objets de cinéma et de désir, déjà super connus en tant que couple dans le cinéma. Pour les mettre en relation, il n'y a donc pas à s'encombrer de démonstrations vraisemblables, il suffit d'un oiseau qui s'enfuit et qu'elle va récupérer chez lui. Autour de lui, très vite, tous les éléments du drame, de l'énigme : un révolver, un mystérieux coup de téléphone, les ragots de la concierge,... et tout ça pour découvrir qu'il est homosexuel, antifasciste (notons au passage que, pour une fois, l'homosexualité n'est pas liée au fascisme). Homosexuel, c'est-à-dire principalement qui ne colle ni aux images de roman-photo, ni à ses images à elle. Et c'est ce petit décalage irréductible qui sert ici d'embrayeur à



la fiction, à sa transformation à elle, par la découverte de son désir, de son manque qu'il est amené par deux fois à lui renvoyer : une première fois en refusant sa demande d'un mâle (Mussolini en chair et en os) une deuxième fois en s'en allant rejoindre lui aussi l'Histoire (il est amené par deux policiers pour être parqué comme tous ses semblables en Sardaigne), la laissant seule, avec le poids de cette journée face à l'Histoire qui continue, reproduisant ces normes : car comme dans toute fable, ça se termine par une boucle, l'Histoire revient, avec le mari et les enfants. Elle, est ailleurs, dans les marges de cette mise en scène.

Thérèse GIRAUD

Gizmo (H. Smith)

Gizmo de H. Smith (U.S.A., Quinzaine des réalisateurs) est un film de documents passionnant. C'est un montage réalisé à partir d'archives cinématographiques, d'actualités des années trente filmant toutes sortes d'inventeurs de techniques ou de machines nouvelles, en Amérique. Cela va de l'homme qui invente la machine à marcher (la machine pour la machine, la machine qui ne parle qu'à elle-même), à la foule des courageux inventeurs qui ont tenté, par tous les moyens, ces années-là, de s'envoler : l'homme-chauve souris, l'homme-oiseau, l'homme-avion, l'homme-fusée. Le film provoque irrésistiblement le rire, parce que le face à face entre l'inventeur et la caméra est de rigueur, accepté, mis en évidence. Ces inventions se font pour la caméra (la plupart de ces archives datent du début du parlant), la prise de vue est l'instance qui décide de la vérité de la science, ou bien souvent, l'instance qui en déclare les limites : en cas d'échec. L'échec d'une technique provoque, immanquablement, les rires des spectateurs, car il dévoile, sans arrière-pensées, le délire paranoïaque du désir machinique qui caractérise la société industrielle de la première moitié de siècle. On peut parler d'un désir machinique, d'autant que chaque expérience est le fruit du désir d'un sujet : tel citoyen américain va tenter de..., en prenant le risque de courir un double échec : celui de rater l'expérience en question, et celui de rater son apparition face à la caméra.

Machine contre machine, invention contre machine à enregistrer, machine contre regard. C'est sous l'œil paternaliste du cinéma, qui lui, a réussi son invention, puisqu'il est là, sous nos yeux, à questionner la science, à nous montrer d'autres techniques se mesurer à lui. Et le cinéma est la seule invention qui ne soit pas périmée par une autre, donc qui ne soit pas risible à partir d'un autre état de technicité plus avancé. Mais que dire de la fusée qui, à peine élevée dans les airs, retombe deux mètres plus loin ! L'énonciation filmique périme le désir technique dans son énoncé (vouloir s'envoler), et renvoie à une énonciation générale du désir machinique : il faut alors comprendre la dimension de contemporanéité de la machine-caméra avec toute machine dans laquelle l'homme s'abrite pour exprimer son désir dans un langage.

(Ce que je dis là n'a rien à voir avec le commentaire actuel, railleur et typiquement américain du film, pour qui tout progrès technique est vu à travers les lorgnettes d'une société fière d'avoir envoyé le premier homme sur la lune).

Serge TOUBIANA

A. Constant
(C. Laurent)

A. Constant (Perspectives du cinéma français) est le premier film de Christine Laurent, qui vient du théâtre (costumes, décors). Dire que c'est un premier film n'est jamais un argument, tout juste une précaution. Coexistent dans ce film, une fiction ténue : deux personnages féminins, plus un embrayeur : une photo d'un autre personnage qu'il faut extraire de la photo pour le faire vivre dans la fiction, ainsi qu'une écriture cinématographique, précise, méticuleuse, assez maîtrisée.

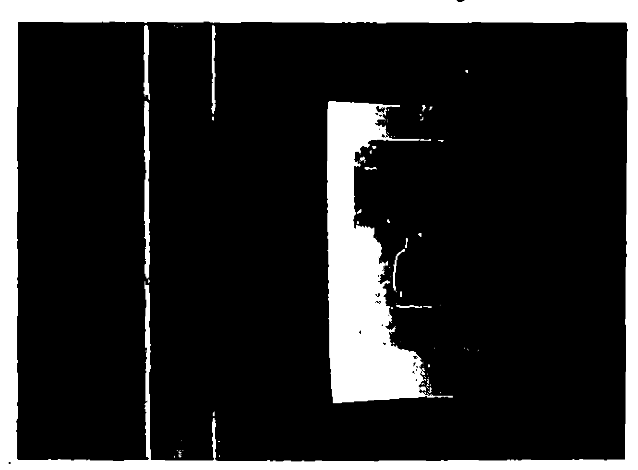
Deux sœurs tombent — par quel hasard proprement fictionnel ? — en rangeant des affaires dans leur grenier, sur la photo d'un personnage intrigant, qui devait faire fonction de domestique dans la maison familiale, personnage autour duquel s'est noué, très visiblement, une intrigue.

Intrigue : 1. Menées secrètes pour faire réussir ou échouer une affaire. 2. Commerce secret de galanterie. 3. Combinaison de divers incidents dramatiques ou romanesques. Ces trois définitions tirées d'un dictionnaire d'abord facile définissent très exactement les stades par lesquels passe la fiction de *A. Constant*, assez pour informer le spectateur autant sur le désir de celles pour (par) qui la fiction a un sens (les deux sœurs) que sur le sujet caché de leur désir : Alice. Cette information à double sens — celui qui s'informe d'un mystère est à son tour informé de son désir — se mène simultanément, assez lentement, au rythme d'une remontée patiente et légèrement angoissante jusqu'à la double scène primitive dans laquelle s'enferme le personnage de A. Constant : la sexualité qui traverse la famille des deux sœurs, via l'oncle, le suicide de la domestique dans la cuisine.

Il n'est pas étonnant, dès lors qu'elles en arrivent à ce noyau dramatique duquel découle l'écriture romanesque du film de Ch. Laurent (qui joue le rôle d'Alice Constant : comment ne pas remarquer une certaine résonance dans les deux noms !), que nos deux personnages en viennent à buter sur *leur* question propre : quelle est *leur* motivation, d'où provient ce désir inavoué de retrouver la généalogie infâme du père, à travers le dépli de cette photo ? Il se peut qu'à ce niveau le spectateur reste quelque peu sur sa faim : il n'en apprend pas plus sur les deux sujets en question, il est renvoyé au mystère de ce désir étrange qui a fait, pour un temps, se confondre les deux sœurs dans la figure imaginaire du photographe. Il est bien marqué, dans le film, que leur désir le plus cher, c'est de figurer *dans* la photo, au côté d'Alice. Cette prime de jouissance leur est refusée, et c'est, par là-même, le désir du spectateur (d'en savoir plus sur elles : les femmes/leur jouissance) qui est barré. Tout juste entend-t-il ce léger cri poussé par Alice, du haut de sa chambre, pendant que l'homme lui rend la visite coutumière, aux fins explicitement sexuelles.

Puisque ça finit sur la photo, n'oublions pas de dire combien est belle, maîtrisée, la photo (et le cadre qui la sous-tend) de Renato Berta.

Serge TOUBIANA



Harlan County U.S.A.
(B. Kopple)

Ne serait-ce que parce que c'est un film sur une grève de mineurs aux U.S.A. et que des films américains sur les luttes ouvrières on n'en voit pas beaucoup, il faut parler de ce film, même s'il est passé à Cannes de façon complètement marginale, hors de toute section.

Courant 1973, les mineurs de Brookside décident d'adhérer au syndicat U.M.W.A. (United Mine Workers of America) et se heurtent alors au refus de la direction de signer le contrat de convention collective. En réponse à ce refus, une grève qui durera plus de 13 mois en faisant intervenir aux côtés des milices patronales, les forces de police et de justice, et qui se terminera par la mort d'un des mineurs : après toute l'escalade de la violence de classe, la direction accepte de signer. Images souvent spectaculaires de la violence de l'Etat, mais aussi de l'autre côté, du côté des mineurs (et de leurs femmes, important le rôle des femmes), un autre aspect de cette violence : celle de la vie quotidienne et du travail, le manque de sécurité, la peur, et surtout les maladies, la silicose : images de ces corps décharnés et abimés d'autant plus fortes qu'ils sont pris au moment où ils sont canalisés par les grands appareils inhumains de la médecine dite sociale. La grève, la vie quotidienne et aussi l'histoire : Brookside se trouve dans le comté d'Harlan qui fut dans les années 30, le théâtre de violentes grèves menées par le syndicat. Une histoire qui, là encore, se divise en deux : d'un côté, sur le lieu de la grève, des

syndicalistes (des femmes encore) qui rappellent lors des assemblées les événements et les problèmes de l'époque. De l'autre, du côté appareil, l'histoire de ce syndicat qui s'est depuis confortablement installé dans la société industrielle et capitaliste : histoire ponctuée par l'assassinat d'un leader de la nouvelle tendance issue de la base (Miners for Democracy) et de sa famille, assassinat organisé par le président du syndicat lui-même. La manœuvre d'intimidation n'a pas marché, il se trouve lors d'élections, peu de temps avant le déclenchement de la grève, remplacé par un syndicaliste de cette nouvelle tendance et qui se trouvera lui-même à la fin du film, au cours de l'épilogue qui suit la fin de la grève, critiqué par sa base.

Beaucoup de choses donc présentées par un montage serré et très découpé et qui se moque complètement de la chronologie. Le film est tout sauf didactique, ce qui le rend souvent assez confus (pour un spectateur européen surtout, la classe ouvrière et le syndicalisme étant le grand fantôme caché des images que nous envoie sans cesse l'Amérique d'elle-même). Ce que fait fonctionner continuellement le film c'est l'opposition (sans doute manichéiste) entre les instances de l'Etat et celles de la base ouvrière, la violence frontale de cette lutte : absence quasi totale de la voix off, peu d'interviews, toujours très brefs et toujours en situation, principalement les images et les sons de l'action, de la mise en jeu des corps et de leurs tensions. Pas de discours dans le film, comme il n'y a pas de discours lors des réunions, pas de thèses politiques qui s'affrontent, seulement des choses précises à faire, des forces à mobiliser pour organiser la riposte à la violence, dont les femmes prennent tout naturellement la tête. B. Kopple se défend d'avoir fait un film féministe, mais comme « ce n'est pas toujours celui qui dit qui y est », il passe bien dans ces scènes quelque chose de l'ordre du spécifique : et entre autres choses, la façon dont ce sont justement les femmes qui tout au long du film n'arrêtent pas de rappeler que des camps il n'y en a que deux, et qu'on ne peut être que dans l'un ou dans l'autre : aussi bien lors de leurs réunions, que dans cette scène d'un piquet de grève où elles interpellent directement le sheriff pour l'obliger à prendre position, à agir et à sortir de son (apparente) neutralité confortable. Et le film, à l'image de ces femmes, est fait sur l'interpellation, appelant constamment l'adhésion immédiate, pleine et entière, physique. Un film violent, violent parce que précis, dans la façon de mettre en scène ces corps et qui évite à chaque moment aussi bien l'apitoiement et la compassion (cf. : les corps dans les machines médicales) que les grands sentiments et les beaux discours sur la beauté et la force de la classe ouvrière (on est loin là des torses bombés des marins et des mollets rebondis des paysannes de Eisenstein). Tout simplement une histoire d'hommes et de femmes qui subissent et font des choses précises : que dire ici, par exemple, de cette scène où un mineur, lors d'une manifestation de popularisation à New York, rencontre un agent du métro (il me semble, en tout cas un type en uniforme) et de leur dialogue : que de l'information, des renseignements précis sur leurs salaires, leur temps de travail, leurs indemnités. Un point c'est tout. Rien à dire si ce n'est notre étonnement, notre frustration peut-être devant cette absence de discours, et de renvoyer cet étonnement au spécifique de la société américaine. Certes, cette violence du film, cette mise à nu des comportements et des rapports entre les gens, c'est sans doute encore une fois l'Amérique terre de violence, du règne du plus fort, de la lutte au corps à corps, encore les images du western. Mais des images qui nous font aussi mesurer à quel point ici celles des corps et des comportements ouvriers sont aseptisées, policées, tellement surinvesties d'idéaux et de discours.

Thérèse GIRAUD

Chinois, encore un effort pour être révolutionnaire (R. Vienet)

Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires !, de René Vienet. Je renvoie le lecteur à ce qu'a écrit, ici même, Jean-Pierre Oudart (CDC nº 266/267) à propos du film du compère situationniste Guy Debord, *La société du spectacle*. A eux deux, ces messieurs sont en train de mettre au point un genre, qui risque d'être assez couru et d'obtenir un certain succès dans les salles du Quartier Latin, le genre «on fait du cinéma sans se fouler ». Le b-a ba du cinéma ne concerne pas vraiment Vienet, et on le comprend tellement ça voltige dans la prétention, le m'as-tu-vu. Qui filme ? Qui parle ? Ça ne l'intéresse pas, ça se contente de piquer des images prises par d'autres, et ça défile : du commentaire, toujours vulgaire, un brin sexiste, du haut d'un savoir politique, stratégique sur la Chine, dont on aimerait bien connaître, peu ou prou, l'énonciation : pourquoi, à Vienet, ça lui fait tant problème, ce qui se passe en Chine ? Qu'est-ce que ça touche en lui, comme part d'amour déçu, d'investissement à perte, qu'est-ce qui autorise un tel défoulé compensatoire ?

Jean-Pierre Oudart avait raison, à propos du film de Debord, de bien séparer la bande-son et la bande-image : entre les deux, n'importe quoi, surtout pas la rencontre entre ce qu'on voit et ce qu'on entend. Ce divorce, c'est ce qu'il y a de pire dans le cinéma de propagande, c'est l'apanage de tout discours de pouvoir mass-médiatique, qui n'a pas, dans le réel, la preuve (l'image) de ce qu'il avance dans le commentaire. Que du son off, ponctué de quelques effets de maîtrise (toujours en utilisant les images de l'autre : le Karaté, que Vienet aime au premier degré), que le son d'un maître supposé-savoir : c'est assez courant dans le cinéma, et on en parle assez, aux *Cahiers*, pour laisser le lecteur en paix.

Mais quand ce système est mis en place pour dénoncer l'éternelle et super puissante bureaucratie qui dirige la Chine et le Parti, cela devient comique : y-a-t-il un système filmique plus bureaucratique que celui pratiqué par le camarade Vienet, y-a-t-il un système filmique qui soit autant adéquat à l'objet qu'il prétend dénoncer ?

Il y a certainement une vieille complicité entre Vienet et la Chine à laquelle il consacre tant de labeur : son système filmique ne fait que reproduire, au fond, la conception des images et des sons qui règne en Chine, instituée par ceux-là mêmes qu'il veut dénoncer, ridiculiser : jamais de synchronisme entre image/son, que de la croyance dans un commentaire, céleste, venu d'ailleurs.

Tel un petit timonier, Vienet va se laisser glisser sur la pente cinéphile qui lui est naturelle, et qui le mène directement au cinéma de la pornographie.

Serge TOUBIANA

Omar Gatlato
(M. Allouache)

Omar Gatlato, tiré de l'expression « Gatlato er radjla », ce qui se traduit par quelque chose comme « sa virilité le tue ». Omar, c'est un petit fonctionnaire du service des fraudes à Alger. Dès le premier plan il se présente à la première personne, s'adressant directement à la caméra. Une sorte de témoignage donc : lui, représentant pour un moment de ce monde des villes dont il va se faire le guide à travers ses trajets quotidiens : le quartier du haut Bab el Oued, sa famille, la promiscuité des corps entassés dans des appartements trop petits, dans les trams, le bureau, peinard, les copains de bureau, bonnards, les loisirs, les paris sportifs, les matchs, la baignade au port, la musique... Ni machos, ni voyous (ils en rencontrent au cours de leur pérégrination pour mieux s'en démarquer), pas bien méchants, lui et ses copains, c'est plutôt à une bande de collégiens oisifs et encombrés de leur corps qu'ils nous font penser.

La promiscuité, les corps. Lui, plutôt rigide — en tant que représentant il doit atteindre à une certaine rigidité, à un typage, la rigidité virile — toujours bien propre, bien net dans ses habits, le peigne toujours prêt. Toute la rigidité de son corps tendant à éviter, même et surtout au sein de la plus grande prosmicuité, tout contact avec un corps autre : dans le bus, sa main rencontre par hasard celle d'une femme, contact inattendu qu'il brise immédiatement comme sous l'effet d'une brûlure. Ses copains : principalement un petit drôle mignon (Cocomani) qui le couve sans arrêt de ses grands yeux attendrissants et un petit gros burlesque (Moh la grosse). Ce sont plutôt les corps grimacés, mise en scène ironique de cet encombrement des corps, dérision.

L'oisiveté, la musique : La musique hindoue dans les films, la musique cha'abi dans les concerts de quartier ou les mariages. Lui, se balade toujours avec son magnéto et son micro, prolongement rigide de ce corps rigide pour capter cette musique, porteuse de mille rêves, de mille ouvertures. La musique, la seule chose qui avec son habit, lui tienne vraiment au corps : ça me tue, comme il dit, comme la virilité le tue, l'un complément de l'autre.

La virilité. Et un jour, par hasard (la non-maîtrise) il entend sur son magnéto des mots prononcés par une femme, une sorte d'appel sorti du silence, une voix. Une voix, c'est déjà plus que de la musique, c'est déjà un grain de réel, une matière étrange : une rencontre qui cette fois-ci le prend au dépourvu dans un moment de détente = de faiblesse, parce qu'inscrite dans ses objets à lui, le magnéto, la musique. Pour lui, un choc, une rupture : de cette voix qui peu à peu l'obsède, il veut en savoir plus, mais... la brûlure, là, est à prendre à la lettre, celle qu'il inflige à son corps en y écrasant une cigarette, un soir de saoulographie, de dégueulements. Après cette mise en crise de sa virilité, il n'ira quand même pas à la rencontre de la fille, mais le film se termine sur une note optimiste : il ose un regard vers sa mère, se soucie du fait qu'elle est peut-être fatiguée. Première ouverture vers un extérieur, une écoute, à partir de quoi tout devient possible.

Et les grands thèmes nationaux : Ils sont renvoyés à ce qu'ils sont réellement pour cette partie de la population. A l'état de mot d'ordre pour la révolution agraire que l'on reprend là à son compte comme prétexte à chahut pour interrompre une mauvaise pièce et réclamer ce pour quoi on est venu ; un chanteur populaire de cha'abi. A l'état de mythe, pour la lutte armée, matière à récit héroïque pour un vieil oncle ringard en attendant d'être relayé par Mannix sur le petit écran. A part ça, de la politique, de l'Etat, des grands problèmes du socialisme, rien. Un grand vide.



Ce film à sa sortie à Alger a eu un succès énorme, un succès de foule, surtout auprès de la jeunesse populaire : il ne rate pas son public, c'est déjà beaucoup, surtout pour un cinéma de production nationale. Plus encore, sur le mode d'une comédie, par la reprise d'une gestuelle et d'un parler populaire, il met en place ce qui pourrait constituer des codes sociaux à caractère national.

Mais une question se pose alors : si ce film ne rate pas son public, encore faut-il savoir où il l'emmène, ce qu'il

en fait de ces nouveaux héros du cinéma national : au-delà de la mise en scène de leurs comportements quotidiens, succession de tranches de vie, ça ne fictionne pas beaucoup dans le film, ils ne produisent pas grand chose, aucune sortie malgré la fin optimiste, hors de ce constat un tant soit peu complaisant : ils sont parlés plus qu'ils ne parlent réellement.

Une sorte d'aveu, de mise à plat, de dossier noir, de la face jusque-là cachée de l'Etat algérien. Le film a été fait au moment de la Charte, moment d'interpellation par l'Etat de cette partie de la population restée en dehors des grands problèmes nationaux. De cette interpellation il semble être à la fois le prolongement et une sorte de réponse, plutôt un feedback (sur le style : nous sommes là) : un appel en fait à ce que la jeunesse oisive des villes soit le troisième grand problème de l'Etat, un appel encore à la Révolution venue d'en haut ?

Thérèse GIRAUD

Cannes, « la crise »

par
Pascal Kané

On assiste, depuis quelques années, à une incroyable prolifération de festivals. Le cinéma a beau être en crise, jamais autant de films n'ont été rubriqués, manipulés, affichés, classés et reclassés dans des manifestations qui, aussi hétéroclites qu'elles puissent être, ont le pouvoir de ne jamais se contredire. On peut aller plus loin et dire que le nombre des festivals progresse en raison inverse de la gravité de la « crise » qui affecte le cinéma : moins les films marchent. — et plus il y a de films qui n'ont aucune chance de marcher. —, plus il faut de festivals ; système d'équivalence, reversion de l'économie de marché dans le « culturel », c'est-à-dire le somptuaire, affiche libérale. Au moment où les professionnels du cinéma veulent prouver la gravité de leur crise, et ce faisant, accusent aussi bien l'Etat que le cinéma marginal — « non rentable », le système accélère le processus d'équivalence qui reversera *tout* le cinéma dans l'ordre somptuaire. En ce sens, les films marginaux préfigurent la réalité du cinéma de demain : leur irresponsabilité économique va dans la logique de la société libérale —, et on dirait que moins ces films se rentabilisent plus il s'en fait de nouveaux. (Ceci ne voulant pas dire, bien entendu, que le cinéma de consommation courante va disparaître mais qu'un clivage nouveau est en train de refendre le cinéma, entre un cinéma télévisuel et un cinéma d'affiche, un cinéma somptuaire, où les signes essentiels de ce qu'a pu être le cinéma (scandale et marginalité de l'art, paradoxa, irrationalité, irresponsabilité) seront renouvelés.

Et Cannes, dans tout ça ?

On peut certes dire que l'affiche cannoise est un leurre, que les films présentés ne servent qu'à alimenter d'autres festivals et que le box-office se chargera bien de départager Duras de Boisset (ce qui est indéniable), il n'en reste pas moins que Cannes est la vérité du système d'aujourd'hui et non le box-office, car cette vérité c'est l'affiche. Cannes est à la fois un marché où se traitent des affaires (est-ce bien sûr d'ailleurs ? cf. ci-dessous), un Festival Officiel, une foire, un lieu cinéphilique... Il matérialise la forme rhizomatique du capitalisme d'aujourd'hui, corps sans anti-corps, sur lequel tout, absolument tout peut venir se greffer sans le dénaturer (et où l'on ne distingue plus le tronc des branches). Pas d'anti-festival : ni politique comme on avait naïvement voulu en instituer un il y a quelque temps, ni pornographique, ni avant-gardiste, ni militant : Cannes possède *déjà* toutes les structures d'accueil pour ces films (et ce sont plutôt les producteurs qui n'arrivent pas à fournir). Il n'y a plus de dehors du système ; ce qui veut s'exclure a aussi sa case, déjà prête, « exclusion interne » ! (ce qui a contrario tarit aussitôt la source de certains : plus de films porno à Cannes, peu de films militants...) Cannes peut bien faire de la pub pour n'importe quoi, c'est à lui même qu'il ne cesse ainsi d'en faire.

De ce *spectacle* cannois, privilégions certains des thèmes qui y sont donnés à consommer :

« La crise » : simulation de la réductibilité en dernière instance à l'économie de marché, le cinéma mime là deux images de lui-même : 1) l'image de son isolement d'avec la télévision et de sa non-compromission avec les pouvoirs publics. Masque dérisoire d'une splendide solitude sans rapport avec la réalité d'ensemble du système. 2) l'image de son unicité : c'est tout le cinéma qui est en crise ; c'est au nom de tout le cinéma qu'on se bat. Mais le cinéma est moins que jamais un corps, comme on l'a vu. Les problèmes y sont totalement hétérogènes, voire contradictoires.

Les comptes rendus journalistiques : chargés de simuler au jour le jour le scandale (« la crise »), la grande passion (le film qui bouleverse), l'excès intolérable (les films qui vont trop loin, les anti-films qui coulent le cinéma et que Cannes accueille, serpents réchauffés en son sein) bref l'Evénement que constitue le Festival et la température du cinéma (situé ailleurs, par définition) qu'il permet de prendre (« un assez bon festival »).

La Profession et les Affaires : le seul critère qui distingue en dernière instance un membre de la profession d'un périphérique, c'est encore son atteinte par la Crise : d'où que tout le monde la revendique avec une énergie farouche. On pourrait donc trouver paradoxal que Cannes soit en même temps un lieu d'Affaires aussi exhibées, et ce par les mêmes : en fait, les affaires participent du spectacle cannois, c'est l'aboutissement de l'immoralité du système montré ; le spectacle obscène et

fascinant du capitalisme en pleine action (ce sont les Affaires qui ont remplacé les starlettes, personnes trop désuètement immorales aujourd'hui). A l'époque où le cinéma marchait, les affaires étaient secrètes, les partenaires dénombrés. Aujourd'hui qu'il ne marche plus, le simulacre de l'affairisme a envahi la presse spécialisée (pas de jour sans que le *Film Français* annonce un nouveau projet, un tournage imminent), colonisé la façade des grands hôtels (par des affiches pour des films *futurs*, objets beaucoup plus fascinants que les simples produits de la compétition puisque l'image d'une « affaire » qui vient de se conclure en pimente le dévoilement).

Le Jeune cinéma : ne cesse de proclamer sa différence, sa non-compromission avec l'industrie cinématographique. Simule d'autres enjeux, d'autres remèdes à la crise, mais curieusement, ne remet jamais en cause le diagnostic fondamental: le dogme en-deçà duquel on reste un marginal par rapport à la profession (statut insoutenable). Le jeune cinéma voudrait à la fois que tout change, et que rien ne change (que le cinema reste le cinéma). Aussi le jeune cinéaste, qu'on pourrait pourtant suspecter d'individualisme, se réfugie-t-il toujours, au cours de ses déclarations, dans un « nous » protecteur (toujours le spectre de l'exclusion), et une incertitude fondamentale : fait-il déjà ou pas encore (de la communauté ?).

Le projections : incessantes (de 8 heures à 2 heures du matin), et simultanées. Il est essentiel que le cinéma soit toujours là, qu'il se passe toujours quelque chose. Le vide des salles importe d'ailleurs relativement peu (valeur somptuaire du gaspillage) : que le monde puisse être doublé en permanence par des images, que l'on perde le référent, voilà le mirage cannois.

Ainsi donc, chacun prend la crise là où elle l'arrange : le jeune cinéma comme inclusion dans la Famille, la critique comme crise d'inspiration et donc justification de son suivisme, de son absence de perspectives, les Pouvoirs Publics comme crise de la libre-entreprise et donc hypervalorisation de ses subsides, les exploitants comme crise de la qualité du spectacle, et donc justification des lois de fer des « multi-salles », etc.

Seul le spectateur cannois peut, lui, jouir de la crise ; il est bien le seul, ce spectateur idéal et introuvable, pour qui celle-ci ne soit que simulacre, pure reversion de l'économie dans le spectacle.

Pascal KANE

Vincennes au studio Galande

La Semaine du Département Cinéma de l'Université de Vincennes (4-10 mai au stúdio Galande à Paris) a eu, tout au long de son déroulement, une audience qu'il serait vain de simuler, tout comme l'intérêt qu'elle a permis de susciter pour les problèmes et les perspectives de l'enseignement du cinéma en France (dont l'introduction dans le secondaire reste à l'ordre du jour). audience et intérêt qui ont agréablement surpris ceux-là même qui ont organisé cette semaine (dont je suis et dont je parle ici, c'est clair, comme juge et partie), ceux-là même pour qui cette image en bloc, inédite, cette somme d'images réalisées par le Département a aussi été une bonne surprise à cause de la réelle qualité de chacun des produits.

La salle (petite il est vrai — 92 places — mais névralgique, avec son nouveau directeur Charlie Bakouche) a généralement été remplie de 14 h à 24 h et à plusieurs reprises il a fallu refuser du monde ou prévoir des séances supplémentaires, à midi ou à minuit.

Au programme de la Semaine, à côté des films réalisés dans le département ou en liaison avec lui, on trouvait les films-phares, les œuvres et travaux de référence pour les différents courants du département : Straub-Godard-Akerman-Sokhona-Kramer, par exemple pour les uns (on devine lesquels) ; Sergueï Mikaïlovitch. Eisenstein et Tobias Engel pour les autres ; Allio, Renoir, Ivens, Le Masson etc. Films montrés (et étudiés dans le département) moins comme des idéaux à atteindre que comme les lieux d'ancrage des ruptures et des questions contemporaines sur le cinéma qu'ils manifestent et qui sont celles qui opèrent également dans le Département.

Ces questions, ces conceptions, ces orientations du Département c'est surtout à travers les films qui ont pu s'y produire, (malgré les problèmes que l'on imagine) par les étudiants et les enseignants qui y travaillent, tous films dans lesquels on trouve, de manière différente suivant les cas, les marques de la remise en cause de l'ordre et de la norme cinématographique dominants. Tous (à leur manière) en rupture, ils sont chacun dans leur genre des films expérimentaux : travail sur la pellicule au-delà de la représentation, travail sur et sous la représentation à l'œuvre dans les films (divisée ou détraquée ou détournée) sur et sous la communication ; nouvelles questions sur le reportage, la narration, la narration historique ; statut du discours et problèmes du langage ; expériences singulières des films du tiers monde et nos rapports avec ce qui s'y passe.

Impossible d'énumérer les préocupations multiples qui sont la cause de ces films, de la lutte des viticulteurs du Midi à celle de Boukovski, à St-Nazaire d'une « zone de perception » à un « axe de travail » ; questions sur l'espace, le temps cinématographique ou simplement plaisir qu'il y a à fabriquer des images.

Au total il y eu 80 films (effectivement là au jour et à l'heure prévus, et s'agissant de Vincennes, il n'est pas inutile de le préciser) avec, c'est l'avis de tous, trop peu de temps pour les discussions entre les films : quatre ou cinq débats en tout dont certains avec des réalisateurs qui ont marqué par là une solidarité active avec le département : Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Sidney Sokhona, Percy Matas. Il est évident qu'il aurait fallu plus de temps pour parler avec eux et avec d'autres de leur travail.

Pour finir il y a eu un débat sur l'enseignement du cinéma à l'université. A ce moment la salle a crié (car il ne pouvait alors être question de séances supplémentaires) ses limites objectives : on y était très serrés et il y faisait très chaud. Dans cet espace réduit (la métaphore était involontaire), on a essayé de définir l'espace de travail du département : (entre l'université traditionnelle et le cinéma dominant et contre l'une et l'autre) et le rétrécissement progressif (depuis 68) de ses marges de manœuvre ; on a parlé des horizons de son travail et des menaces qui s'y profilent (le démantèlement à Marne la Vallée, les exclusions dont le Département est déjà la victime au plan universitaire et discuté beaucoup des rapports de ce nouveau cinéma avec la profession.

Ce débat s'est tenu avec un auditoire fait de participants extrêmement divers : étudiants du département, de Vincennes et d'ailleurs, enseignants de Vaugirard et responsables de secteurs audio-visuels, travailleurs du cinéma (des membres de la C.F.D.T. du cinéma), des membres de coopératives et groupes de cinéma militant, des journalistes et des universitaires tels Jacques Goimard, Xavier de France, Louis Daquin et Marc Ferro dont la présence était évidemment précieuse.

De cette lutte de longue haleine qui a déjà commencé pour le maintien et le **développement** d'expérience comme celle du Département Cinéma de Vincennes jusque dans le secondaire, la semaine du Galande se voulait le signe plein. (D'autres initiatives vont suivre, mise sur pied d'autres Semaines et « mini semaines » à Paris et en province...).

En tout cas cette semaine du Studio Galande aura manifesté une production et une crédibilité incontournables. Désormais il sera plus difficile de faire **comme si** elles n'existaient pas

Serge LE PERON

Tout cela s'explicitait dans les différentes revues auxquelles travaillent des enseignants du département et exposées pour la circonstance : Cahiers, Cinéthique, Melba, ex feuille Foudre. On a pu aussi consulter le premier exemplaire du tome 1 de la brochure sur l'enseignement de la technique cinématographique, éditée par le Département et entièrement pensée écrite et tapée à la machine par Claude Bailble — chargé de cours — et dont nous reparlerons aux Cahiers.

ANCIENS NUMEROS DES CAHIERS DU CINEMA

10 F	140 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265.
12 F	270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 - 277.
15 F	207 (spécial Dreyer). 220-221 (spécial Russie année 20). 226-227 (spécial Eisenstein). 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252 (spécial Rétro). 254-255. 258-259. 260-261.
20 F	262-263 (spécial Censure).
18 F	266-267. 268-269 (spécial Images de marque).

CES NUMEROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0,50 F par numéro.
pour l'étranger : 1,20 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76. Paris.

Commandes groupées : les remises suivantes sont accordées aux commandes groupées :
— 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
— 30 % pour une commande de plus de 30 numéros.
(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les libraires, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINEMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMEROS : OFFRE SPECIALE

60 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233. 234-235.
85 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n° 234-235. 236-237. 238-239. 240 - 241. 242-243. 244. 245-246. 247 - 248.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n° 249 - 250. 251-252. 253. 254-255. 256 - 257. 258-259. 260-261.
130 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n° 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : n° 262-263. 264 - 265. 266-267. 268-269 (spécial Images de marque). 270 - 271 - 272.

BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....

Adresse : ....

souhaite recevoir : les numéros suivants ....

la collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
la collection EISENSTEIN ☐

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
C.C.P. : 7890-76. Paris.

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule Blanche 75012 PARIS



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF D'ABONNEMENT POUR LA FRANCE ET POUR L'ETRANGER

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal .....

POUR 10 NUMEROS :

FRANCE : 98 F ETRANGER . 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F; ETRANGER : 92 F

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 170 F ETRANGER : 182 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 170 F, ETRANGER : 168 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros ..... 20 numéros .....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

Edité par les éditions de l'Etoile - S A R L au capital de 20 000 F R.C Seine 57 B 18 3/3 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P P P. - 76, avenue Jean-Jaurès · Montrouge 656 70 82 - Le directeur de publication . Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros

276

J. Narboni : La quatrième personne du singulier
(Je tu il elle de Chantal Akerman)

S. Toubiana : Notes sur la place du spectateur
dans la fiction de gauche (suite)

Entretien avec Agnes Varda
D. Dubroux : Histoires d'F *(L'une chante, l'autre pas)*

S. Daney : Notes sur deux cinéastes portugais
(M. de Oliveira, A. Reis)

P. Rottenberg : Le corps de la mère amérique

Semaine des Cahiers, L'enseignement du cinéma

277

Jean-Louis Comolli : Le passé filmé

Pierre Baudry : Economiques sur les media
(Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma 2)

Entretien avec Benoît Jacquot
(Les enfants du placard)

Entretien avec Jean-Claude Biette
(Le théâtre des matières)